نماذج من النقد الروسى الحديث

ترجمة

د. أنور إبراهيم



الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق عالمية
2005
(45)

نماذج من النقد الروسى الحديث

لوحة الغلاف :
من أعمال الفنان العالمى:

تصميم الغلاف : محمد بغدادى
المراجعة اللغوية :عادل سميح
الطبعة الأولى : ٢٠٠٥
رقم الإيداع : ١٩٦٦٥/ ٢٠٠٥

المراسلات باسم مدير التحرير :
على العنوان التالى :
١٦ (أ) ش أمين سامى - قصر العينى -
القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦١

الطباعة والتنفيذ
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦

مقدمـة

شهدت ستينيات القرن العشرين فى مصر ازدهاراً ملحوظاً فى حركة الترجمة بشكل عام وترجمة روائع الأدب الروسى بشكل خاص. صحيح أن ما ترجم من أعمال أدبية لكتّاب روسيا الكلاسيكيين قد جرى أغلبه عن لغات وسيطة، إلا أن ظهور الأعمال الكبرى لتولستوى وجوجول ودستويڤسكى وتورجينيف وتشيخوف وجوركى بالعربية كان له أكبر الأثر فى القراء والمبدعين على السواء، فلم يتوقف هذا الأثر على الكتاب وإنما تعداهم إلى مخرجى المسرح والسينما. على أن النقد الروسى بمدارسه المتنوعة من الواقعية الاشتراكية إلى مدرسة موسكوَ طارطو، مروراً بالشكلية والذروية - وإن وصل إلينا عبر الإنجليزية والفرنسية - لم يكن سوى مجرد نصوص انتقائية وفصول من أعمال كبرى مما ذاع فى الغرب .

بين يدى القارئ نماذج من النقد الروسى الحديث تشتبك على نحو مباشر بالحياة وبالصراع الاجتماعى والاتجاهات الفكرية

المباشرة لعدد من أشهر أبطال الروايات الروسية المعروفة للقارئ العربى، يمكن أن تكشف عن بعض المبادئ والأسس الإبداعية لدى بعض من الكتَّاب الروس الذين نعرفهم، وأن تلقى فى الوقت نفسه بالضوء على بعض المعايير لتقييم العمل الفنى وكشف ما به من معان للقارئ، وبهذا تزداد المتعة وتتسع الرؤية.

المترجم

المكان فى مسرحيات تشيخوف

ب. زينجرمان

«إننى مولع بكل ما يسمى فى روسيا بالضيعة، إن هذه الكلمة لم تفقد ظلها الشاعرى بعد».

من خطاب تشيخوف إلى ليبكين

١٢ أكتوبر ١٨٨٥

يشغل موضوع الجمال فى مسرحيات تشيخوف موقعا مهما بجانب موضوع الزمان، فهما يتصاحبان مع بعضهما بعضًا فى تناغم درامى، تارة يتقاربان وتارة أخرى يتباعدان فى اتجاهات مختلفة.

أحيانا يبدو الجمال ضعيفا هشا أمام قسوة الزمن، مقضيا عليه بالدمار والفناء، يتلاشى ويختفى تحت وطأته. تماما كما يأخذ ممشى أشجار الشوح المؤدى إلى النهر فى منزل آل بروزوروف فى الاختفاء على يد ناتاشا فى الأخوات الثلاث، وكما يذبل بستان الكرز الذى زرعه لوباخين حول البيت الريفى، وكما

نرى الغابات الروسية وقد أخذت فى الاضمحلال عاما بعد الآخر، وهو المصير المحزن الذى أثار مشاعر القلق العميق عند أستروف، وكما تضيع وسامة أستروف نفسه ويذبل جمال كل من أولجا وإيرينا.

على أننا نجد الجمال فى أحيان كثيرة وقد اشتد عوده بفعل حركة الزمن، الجمال الملحمى الهادئ الخالد الآخذ فى التغير عبر تغير الزمن عاما بعد عام. أو نرى الجمال العابر فى أوقات السحر الصيفية الصافية.

ينكشف الجمال أمامنا - فى أول الأمر - فى فراغ المشهد الذى تحدده ملاحظات المؤلف، تلك الملاحظات التى تقدم لنا من خلال الحوار من حين لآخر، أن الجمال فى مسرحيات تشيخوف هو أولا وقبل كل شىء موقع الحدث، المنظر الطبيعى للضيعة الروسية العادية التى تمثل الخلفية الثابتة للعرض المسرحى. لقد انعكس التوجه نحو المنظر الطبيعى فى الكتابة المسرحية عند تشيخوف فى عنوان آخر مسرحية له، وكم كان تشيخوف سعيدا عندما توصل إلى الاسم المناسب الشاعرى.. **«بستان الكرز»**.

فى فبراير عام ١٩٠٣ يخبر تشيخوف ستانيسلافسكى بفكرة مسرحيته الجديدة بقوله: «إنها جاهزة هنا فى رأسى واسمها بستان الكرز، أربعة فصول، فى الفصل الأول يمكن من النافذة

مشاهدة أشجار الكرز المزهرة، البستان وقد اكتسى كله باللون الأبيض، ثم السيدات بملابسهن البيضاء»[1]. هكذا يتحدث تشيخوف عن الأشجار ذات الزهور البيضاء أولا، ثم بعد ذلك عن النساء فى ملابسهن البيضاء!

وفى الخطاب الذى كتبه تشيخوف إلى الناقد الأدبى سوفورين قبل ذلك بثمانى سنوات يتحدث عن عمله فى «النورس» قائلا: «كوميديا، ثلاثة أدوار نسائية، ستة أدوار للرجال، أربعة فصول، منظر طبيعى (منظر على البحيرة)»[2]. نعم، المنظر الطبيعى واحد من العلامات المميزة لهذه المسرحية، بل أهم من مجموع الأدوار والفصول.

يمكن أن نطرح هنا افتراضنا ومفاده أن فكرة المسرحية فى تصور تشيخوف - الذى اعتاد أن يذهب فى قصصه القصيرة منها والطويلة إلى رسم المكان أولا ثم تقديم الشخصيات للقارئ بعد ذلك - كانت تولد أحيانا من رحم المنظر الطبيعى: البحيرة السحرية، عزبة من طراز تورجينيف، بستان كرز. من الممكن أن نعتبر المونولوج الساخط الذى ألقاه تربليف عن المسرح المعاصر المنغمس فى الرتابة مذكرة تفسيرية لرأى مؤلف «النورس»، حيث نرى فيها المنظر الطبيعى وقد وضع على نحو فريد على قدم المساواة مع الأبطال الدراميين.

عندما يرفع الستار فى «النورس» لا نرى غرفة ذات حوائط ثلاثة على ضوء مسائى اصطناعى وإنما «جزء من حديقة فى ضيعة سورين، ممشى عريض يسير بنا من المشاهد فى اتجاه عمق الحديقة وحتى البحيرة..» «وقد غابت الشمس لتوها..» «يفترض أن الجو خانق وأن السماء سترعد ليلا». تتغير الإضاءة بالتدريج: «سماء حمراء ويبدأ القمر فى الظهور»، تأخذ السحب فى الاسوداد وعندما يرتفع الستار عن قرية فى الصيف ينكشف أمامنا منظر على البحيرة، القمر فوق الأفق وانعكاسه على صفحة المياه. إن الديكور فى مسرح تربليف للهواة هو الديكور نفسه فى مسرح تشيخوف - منظر على البحيرة ! ها هى جملة دورن التى ينهى بها الفصل الأول تعيدنا إلى المنظر الطبيعى: «أوه أيتها البحيرة الساحرة!». إن أهم شىء فى تصور المشهد فى الفصل الأول هو التغير التدريجى للإضاءة، إنه يطابق حركة الزمن التى يصعب الإمساك بها كما يصعب الإمساك بمزاج الشخصيات، من الغروب فى يوم صيفى خانق، غروب تتخلله مشاعر القلق والتنبؤات المؤثرة، إلى السحر الحزين والمساء الرومانتيكى البارد على ضوء القمر.

فى الفصل الثانى من «النورس» لا نجد الديكور المسرحى المألوف فى النصف الثانى من القرن التاسع والمعروف باسم

السـرادق pavilion ،وإنما نجـد المكان المتـسع الفـواح – «فى العمق إلى اليمين منزل له شرفة كبيرة وإلى اليسار بحيرة تنعكس على صفحتها شمس تلمع، أحواض زهور، الوقت ظهر، الجو حار، أركادينا ودورن وماشا يجلسون تحت ظلال شجرة زيزفون عجوز»، «يفترض وجود حمام فى الجانب الأيسر من الكواليس»، فى مكان قريب يصطاد تريجورين السمك ثم يظهر على الخشبة وفى يديه سنارة ودلو، نينا تظهر بالقرب من البيت تقطف الأزهار لتحملها فيما بعد إلى دورين، يظهر تربليف يحمل بندقية ونورسا قتله عند البحيرة، تريجورين يعبر عن إعجابه باليوم الصيفى بوصفه أديبا محترفا: «سحابة تشبه البيانو وتفوح رائحة عباد الشمس.. رائحة حلوة لاذعة.. لون أرملى..» ثم ما لبث تريجورين بعد أن استمع إلى صوت أركادينا تناديه ليرتب حقائبه ويرحل أن يقول فى أسى وهو يتطلع إلى البحيرة «يا لها من روعة!..». على المسرح المفتوح حتى العمق نرى حديقة فى ضيعة سورين، بحيرة تتلألأ صفحتها تحت أشعة الشمس منتصف النهار، تقع الضيعة على جانب من هذه البحيرة وفى وسطها البيت الذى ولدت فيه نينا.

فى الفصل الثالث فقط يقف أمامنا الأبطال داخل مبنى: «حجرة الطعام فى بيت سورين»، لكن الفصل الثالث يصور

«موقفا» قبل الرحيل، هنا نجد الأبطال كما لو كانوا فى «لحظة انتقال»، عندما يكون الإنسان – حسب تعبير جوجول – «لا هو فى الطريق ولا هو جالس فى بيته»، لقاء، افتراق، وداع قبل رحلة بعيدة. إن المكان فى الفصل الثالث يمثل محطة صغيرة سرعان ما يغادرها الجميع، وبسبب وجوده فى البيت الواقع عند البحيرة الساحرة يخرج الكاتب المحترف تريجورين بتعبير لعله نجح فى صياغته: «غابة العذارى» ومن ثم يسرع ليسجله فى مفكرته.

تدور أحداث الفصل الرابع فى إحدى غرف الاستقبال فى بيت سورين الذى حوله تربليف إلى غرفة مكتب. هنا يبدو أن المسرحية التى بدأت بشكل غير تقليدى وفى الخلفية منظر طبيعى لضيعة شاعرية تنتهى فى فراغ مسرحى تقليدى مغلق، هو الغرفة ذاتها ذات الحوائط الثلاثة التى عبر عن استيائه الشديد منها – كما نذكر – تربليف. لكن المنظر الطبيعى والطبيعة ذاتها لا يزالان يصاحبان مزاجنا حتى بعد وصولنا إلى هذا الفصل الأخير عن «النورس». أمام الصالة التى يجلس فيها الجمهور ينتصب مباشرة باب زجاجى يفتح على الشرفة التى تطل بدورها على الحديقة، ولهذا قام كوستيا تربليف بتحويل غرفة الاستقبال إلى غرفة مكتب حتى يتسنى له متى

أراد أن يخرج منها إلى البستان وهناك يترك لأفكاره العنان. عبر الباب الرقيق يمكن للمرء أن يسمع بسهولة حفيف الأشجار التى تخلع عن نفسها الأوراق فى فصل الخريف. تحكى ماشا عن الأمواج الهائلة فى البحيرة، بينما يتحدث ميدفيدينكو عن الظلام الذى يكتنف البستان وعن الرياح التى تهز الستائر بشدة فى المسرح المهجور، العارى، القبيح كهيكل عظمى، ثم يفتح كوستيا تربليف النافذة المطلة على البستان على مصراعيها ويصيخ السمع، شخص ما ينقر النافذة فيفتح الباب الزجاجى ويهرع إلى البستان ليعود بعد نصف دقيقة بنينا مبتلة من قمة رأسها إلى أخمص قدمها، كانت نينا تتنزه بالقرب من البحيرة دون أن تجرؤ على الدخول إلى البيت، تنطلق نينا فى مونولوج متهدج ثم تندفع لتعانق كوستيا تربليف مودعة إياه وتركض خارجة عبر الشرفة إلى البستان المبتل بسبب الطقس الخريفى الممطر.

إن المنظر الطبيعى فى «النورس» ليس بالطبيعة الخاملة اللامبالية «ليس قالبا، ليس وجها بلا روح» وليس إطاراً مسرحيا جميلا يحيط بصورة الحياة اليومية معروضة على المسرح. إن المنظر الطبيعى فى مسرحية تشيخوف يقف - مثله فى ذلك مثل الحكاية أو الشعر العاطفى - على قدم المساواة مع العناصر

الأخرى، بل إنه شخص فاعل يفوقهم جميعاً أهمية. في الفصل الأول - حيث نرى مسرحا داخل المسرح - تضاء البحيرة بضوء سحرى يبدو كما لو كان صادرا من قمر اصطناعي، إن المنظر في مسرح كوستيا تربليف أشبه بديكور رسمه فنان ماهر، أما المنظر في مسرح تشيخوف فهو بحيرة في غابة يضيئها قمر طبيعي.

في الفصل الثاني تتلألأ البحيرة تحت أشعة الشمس موحية بمزاج مرح مطمئن.

أما في الفصل الرابع والأخير فتصفها ماشا بقولها: «ترتفع في البحيرة أمواج سوداء هائلة»، إنها ليست هنا مجرد بحيرة بل بحر مترامي الأطراف «في البحر عاصفة سوداء، هكذا تفيض الأمواج الغاضبة. هكذا ترتفع، هكذا تصارع وهكذا نصارع»، ليس من العسير أن نلحظ أن المنظر الطبيعي في «النورس» كما هو أيضا في مسرحيات تشيخوف الأخرى يتغير بتغير الحالة النفسية للشخصيات الدرامية. وها نحن نتوقف لنسأل: هل الطبيعة هي التي تؤثر في أمزجة الشخصيات، أم أن هذه الشخصيات تترك بصمتها على المنظر الطبيعي الذي يحيطها؟ هل جاء قرار قسطنطين تربليف بإطلاق النار على نفسه لأن المزاج الخريفي الكئيب قد دفعه إلى ذلك، أم أن

الطقس قد فسد واكفهر فى توافق مع مزاجه القاتل؟

يتذكر الناقد أ. كوجيل «النورس» بعد عدة سنوات طويلة من عرضها فى المسرح الفنى فيقول: «بالتأكيد فإن مركز ثقل الانطباع يوجد فى البحيرة، فى المنظر الطبيعى، فى السلطة المبهمة للمنظر الطبيعى الذى تتحرك فى قلبه الشخصيات الإنسانية فتضفى عليه بعضا من الحيوية»(٣).

إن «النورس» هى «مدرسة البحيرة» فى المسرح الروسى، حيث تتفاعل الطبيعة الحية مع الإنسان فيتحدان فى مزاج واحد ويقفان يحنو كل منهما على الآخر.

تبدأ مسرحية «**الخال فانيا**» على خلفية منظر طبيعى لضيعة معمرة: يوم صيفى حار غائم، الوقت بعد الظهر، «بستان، يرى جزء من المنزل من الشرفة»، ثم سرعان ما تنكشف أمامنا روح الشخصيات الدرامية من خلال علاقتهم بالطبيعة. تيليجين عائدا من نزهة فى الأماكن التى اعتادها وقد امتلأ بأحاسيس الفرح الشاعرى يتحدث وكأنه يلقى شعرا: «سواء أكنت أعبر بالعربة فى الحقل.. أم أتنزه فى البستان الوارف الظلال، أم أنظر إلى هذه المائدة، فإننى أشعر بمتعة لا تفسير لها! الجو رائع، الطيور تغرد، إننا جميعا نعيش فى سلام ووئام، ما الذى ينقصنا بعد ذلك؟!» أما ابن العاصمة فبعد أن شاهد الريف لم يجد ما يمكن

أن يقوله سوى بضع كلمات مبتذلة فاكتفى بقوله «مناظر جميلة». في أيام الصيف الحارة الخانقة يمشي البروفيسور سيريبرياكوف - مثله مثل المدرس بيليكوف في قصة تشيخوف «رجل في الجراب» - مرتديا معطفا وخفا وقفازات ويحمل مظلة، وبدلا من أن يجلس مع الآخرين تحت شجرة حور عجوز حول السماور يجلس البروفيسور في مكتبه ويأمر بإحضار الشاي إليه، ثم يخبرهم وقد رسم على وجهه مظهر الجدية أن عليه اليوم أن ينجز بعض الأشياء. ولهذا يمكننا أن نرى أن هذا العالم المفتقر إلى موهبة التواصل مع الطبيعة أبعد ما يكون في الوقت نفسه عن عالم الفن وعن الجمال الذي يشعر به في الوقت نفسه وبكل رقة ذلك الإقطاعي المفلس الذي يشبهونه بحلوى الوفل ذات النتوءات.

إن المنظر الطبيعي في «الخال فانيا» - مثله مثل باقي مسرحيات تشيخوف - يشدد ويضاعف من الحالة النفسية للأبطال. يبدأ الفصل الثاني، حيث تبلغ الدراما ذروة التوتر التي يعقبها الانفراج، بالتماع البرق والجميع ليلا في انتظار العاصفة، تمر العاصفة، بعدها يحل الشعور بالارتياح.

«**الأخوات الثلاث**» هي المسرحية الوحيدة لتشيخوف التي تختتم فيها الأحداث في المدينة وليس في منزل في ضيعة. ولكن

بيت الجنرال بروزوروف يبدو كضيعة داخل المدينة، بالقرب من المنزل حديقة، خلف المنزل ممشى طويل تقع على جانبيه أشجار الشوح ويؤدى إلى النهر، فى الفصل الرابع يرى النهر والغابة الواقعة على الضفة الأخرى منه.

تبدأ أحداث آخر مسرحية لتشيخوف فى شهر مايو عندما تزهر أشجار الكرز. آنيا تغمرها السعادة بعودتها للمنزل ولسوف تستيقظ فى صباح اليوم التالى وتهرع من توها إلى البستان، وعندما ستفتح فاريا النافذة سوف يرى البستان وقد اكتسى كله باللون الأبيض وكذلك الممشى المؤدى إليه. تبدأ المونولوجات الأولى للأبطال تسودها روح السعادة والاعتراف العاطفى وجميعها موجهة إلى بستان الكرز:

جايف : (يفتح نافذة أخرى) البستان كله أبيض. ألم تنسى يا لوبا؟

هذا الممشى الطويل يمتد مستقيما، مستقيما، كأنه حزام مشدود يلمع فى الليالى القمرية..

لوبوف أندرييفنا: (تنظر من النافذة إلى البستان) آه يا طفولتى، يا طهارتى، كنت أنام فى غرفة الطفولة هذه وأنظر من هنا إلى البستان والسعادة تستيقظ معى كل صباح، وكان البستان آنذاك مثلما هو الآن تماما، لم يتغير فيه شىء (تضحك

من الفرحة) كل شيء، كل شيء أبيض! آه يا بستاني الحبيب! بعد الخريف المظلم المكفهر والشتاء البارد تعود فتيا، مفعما بالسعادة، لم تهجرك ملائكة السماء..

يتوافق مونولوج التوبة والحماس الذي تلقيه رانيفسكايا مخاطبة به بستان الكرز، يتوافق في موتيفاته ومزاجه مع قصيدة ماكس فولوشين التي نشرت عام ١٩٠٤ في الوقت نفسه الذي أخرجت فيه مسرحية تشيخوف:

إلى أي حد تبدو واضحة، رنانة
خطواتي هنا في هذا المكان
خفيفة مثل دبيب طفل
إنني أدخل إلى هذا البستان المألوف..
انتبه ! هل تسمع حفيف الحكايات؟
بعد سنوات طويلة من التجوال
تعيدني إلى الوراء
خيوط الإدراك الغامضة.

من خلال هذا المثال الذي جاء بمحض الصدفة نرى بأي قدر من الحساسية استطاع تشيخوف أن يلتقط التفاصيل النفسية الدقيقة لعلاقة معاصريه أبناء العقد الأول من القرن العشرين بالمنظر الطبيعي القديم للضيعة.

هنا فى البستان يتراءى للوبوف أندرييفنا صورة أمها الراحلة فى رداء أبيض «لا أحد، خيل إلى، إلى اليمين، عند المنعطف المؤدى إلى العريشة، انحنت شجرة بيضاء، تشبه امرأة..».

إن الملاحظات التى تبديها الشخصيات تكمل رسم الصورة التى لا يمكن عرضها على المسرح. إن الممشى المستقيم الذى يشبه تماما حزاما ممتدا والشجرة المزهرة المنحنية التى تشبه امرأة فى رداء أبيض جميعها نماذج لمناظر طبيعية يختص بها نثر تشيخوف، وهى تشبه – على سبيل المثال – الوصف الرائع لليلة قمرية يلقيه تربليف الذى يهوى الاختصار والجمل المعبرة «على السد يلمع عنق زجاجة مكسورة ويلوح ظل عجلة الطاحونة السوداء..»، وكما يبدأ الفصل الأول فى «النورس» يبدأ الفصل الثانى فى «بستان الكرز» قبل غروب الشمس، وهو الوقت الذى يعشقه تشيخوف. عندما يأخذ الغسق فى التحول إلى المساء وترى تبدلات الضوء على نحو خاص، فى هذه الدقائق التى تدفع المرء لتأمل الطبيعة بعيدا عن الاستغراق فى تأمل الأوهام اليومية المبتذلة. إن الفصل الثانى لآخر مسرحية لتشيخوف هو نموذج لا يمكن التفوق عليه لفن الرسم فى الهواء الطلق. إننا نرى كيف تغرب الشمس ويصعد القمر، نرى الحقل والكنيسة

الصغيرة المائلة المهجورة، الطريق إلى ضيعة جايف والخلفية حيث يصعب التعرف على ملامح المدينة الغارقة فى الدخان، ونشعر كيف يمتلئ الهواء بالرطوبة فى المساء نتيجة النداوة القادمة من النهر والتى تأخذ بتلابيب شخصيات المسرحية جميعهم. لقد أراد تشيخوف أن يكون الحيز المسرحى للهواء الطلق فى الفصل الثانى مفتوحا بأقصى قدر ممكن. يعبر تشيخوف عن إصراره فى خطابه إلى نميروفيتش دانتشينكو بقوله: «فلتعطنى فى الفصل الثانى فقط حقلا أخضر حقيقيا وطريقا وبعدا خارقا بالنسبة إلى خشبة المسرح»[٤].

كنيسة مائلة على جانبها فى المقدمة، حقل أخضر حقيقى يظهر فى ضوء الغسق المتغير، طريق، بعد عميق غير عادى بالنسبة إلى خشبة مسرح، هذا ليس وصفًا للديكور المسرحى وإنما لمنظر طبيعى على طريقة الرسام ليفيتان. إن الفصل الثانى فى بستان الكرز يقدم الفكرة النقيضة تماما لفكرة السرادق المسرحية التقليدية أى الغرفة ذات الحوائط الثلاثة التى تظهر فى إضاءة اصطناعية، الأمر الذى تمرد عليه قسطنطين تريبليف.

لقد أظهر تشيخوف مواهبه كرسام ماهر للمنظر الطبيعى ليس فى قصصه القصيرة فحسب، حيث نجد أحيانا وصفا

للطبيعة، أو فى رواية «كالبرارى» المكرسة بأكملها للمنظر الطبيعى جنوبى روسيا، وإنما أيضا فى المسرحيات، حيث مناظر الطبيعة تظهر فى الملاحظات الشحيحة وفى بعض تعليقات الشخصيات.

إن الفن المسرحى عند تشيخوف قريب لفن تصوير المنظر الطبيعى الروسى فى تسعينيات القرن الماضى، فى ذلك الزمن الذى أصبح المنظر الطبيعى فيه المسيطر على الفنون الجميلة. وكان الكاتب الاجتماعى الشهير ميخايلوفسكى الذى رفض تشيخوف الشاب والذى استنكر أيضا سيادة المنظر الطبيعى على المعارض التى كان ينظمها الفنانون المعروفون باسم «الانتقاليون» يرى فى هذا الاتجاه إضعافاً للأساس الفكرى فى الفن الروسى. إننا نجد فى كلمات الاعتذار والارتباك التى يعبر فيها تريجورين عن تحيزه للمنظر الطبيعى «إننى لا أجيد سوى رسم المنظر الطبيعى» صوت تشيخوف نفسه واضحاً على وجه الخصوص فى السياق العام للحياة الفنية لتلك الفترة التى اكتسب فيها المنظر الطبيعى فى التصوير مغزى خاصا وأصبح فى تصور المعاصرين رمزا للتحرر من الأفكار الجامدة والدوجمات وانعطافة نحو الشعر والجمال فى مقابل الاندفاع نحو النثرى السائد فى الفترة السابقة.

من البديهى أن مسرحيات تشيخوف أقرب ما يمكن إلى المزاج السائد فى المنظر الطبيعى لدى ليفيتان، وخاصة فى لوحاته الأخيرة.

إن المنظر الطبيعى عند تشيخوف – كما هو عند ليفيتان – ليس انعكاسا لشىء بقدر ما هو «تعبير» عنه. من خلال تصوير الطبيعة فإن الحياة العاطفية للأشخاص تظهر، ربما على نحو أكثر حرية، فالتأثر بالمنظر الطبيعى يحول الحياة الدرامية للأبطال إلى مشهد عاطفى، وفى الوقت نفسه يعطيها طابعا ملحميا. إن المنظر الطبيعى عند تشيخوف له خصائص إنسانية يتخلله مزاج الشخصيات، إن ما نراه على خشبة المسرح ليس حديقة أو بحيرة وإنما إنسانا بالدرجة الأولى (وبدورها فإن الشخصيات المسرحية تبدو لنا وكأنها قد اكتسبت ألوان وملامح الطبيعة المحيطة بها «السيدات بملابسهن البيضاء فى البستان الأبيض»، كما تكتسب هذه الشخصيات مزاج الطبيعة نفسها. إننا ندرك الشخصيات المسرحية عند تشيخوف باعتبارها جزءا لا يتجزأ من الطبيعة كما تبدو الطبيعة إسقاطا لحياتهم الروحية). مرة أخرى فإن المنظر الطبيعى يجعل الحياة العادية للشخصيات حياة شاعرية ويسمو بها. إن الضيعة والبستان قد جاءا نتيجة جهد الإنسان ثم أصبحا معادلين له. لقد جاءت

الطبيعة الروسية عند تشيخوف تماما على النحو الذى أراد به كورفين - الرسام المعاصر لتشيخوف - أن يصورها به، يؤكد كورفين أن المنظر الطبيعى يفقد مغزاه لو أنه توقف عند مجرد أن يكون جميلا، بل ينبغى أن تكون بداخله روح الإنسان، يجب أن يكون صوتا يتجاوب ومشاعر القلب. ومن هذا المنطلق فإن أقرب الرسامين إلى تشيخوف هو ليفيتان بما يملكه من اكتمال ووضوح فى التعبير العاطفى والإحساس الملحمى بقيام الطبيعة الحميمة بحركتها من الصباح إلى المساء ومن الربيع إلى الخريف. يمكن أن نفترض ما يلى: إن لوحات ليفيتان قد تركت أثرها - فى حينه - على استيعاب تشيخوف - الجنوبى بالمولد - للطبيعة الروسية التى وصفها تشيخوف بأنها «ليفيتانية». من ناحية أخرى فإن أعمال ليفيتان الأخيرة تبدو متأثرة بالهارمونية بين اعتدال النفس وانقباضها، وهو ما يؤكد تأثير الأعمال المسرحية لتشيخوف عليه وعلى وجه الخصوص «النورس»، فبعد بضعة أشهر من نشر مسرحية تشيخوف كتب ليفيتان فى خطاب له كلمات تكاد تنطبق حرفيا والتوسل المحموم لقسطنطين تربليف بشأن «الأشكال الجديدة»:

«لا أعمل أى شىء مطلقاً، إن ضيقى بالأشكال القديمة، الإدراك الفنى البالى للأشياء (إننى أتحدث هنا عن مغزى

التصوير) وغياب نقاط جديدة للانطلاق - أمور تجبرنى على الألم والمعاناة». لقد قام الفنان بزيارة صديقه تشيخوف فى بلدة ميليخوف حيث كان يعمل فى كتابة «النورس» وقد انعكست بعض لحظات من حياة ليفيتان فى تلك الفترة مباشرة فى المسرحية وخاصة تلك الأوقات التى قضاها فى صيف عام ١٨٩٦ فى عزبة السيدة تورشا تينوفا والتى تعيد إلى أذهاننا الوضع المالى الصعب الذى عانى منه تربليف فى بيت عمه فى الريف. إن المقطع التراجيدى من حياة ليفيتان آنذاك مسجل فى محاولة تربليف الانتحار. لقد رأى تشيخوف ليفيتان وهو يضع على رأسه عصابة سوداء تماما مثل تلك التى انتزعها تربليف بعد كلمته العاصفة ثم ألقى بها على الأرض. إن كلمات أركادينا لابنها: «كأنك ترتدى عمامة، بالأمس فى المطبخ سألنى أحد الوافدين عن جنسيتك.. ألن تعود إلى هذا فى غيابى؟» هى بالطبع صورة لليفيتان بالعصابة السوداء على رأسه بعد أن فشل فى محاولة إنهاء حياته وإن ظلت هذه الرغبة المجنونة تنتابه. لقد كان ليفيتان فرحا بعرض «النورس» على خشبة المسرح الفنى ويمكن الافتراض هنا أن تأثير هذه المسرحية عليه قد انعكس فى لوحاته الأخيرة، حيث تجاوز أزمته الداخلية والتى كانت بالقدر نفسه من الحدة التى عانى منها تربليف وإن لم

يستطع الأخير أن يتجاوزها.

فى عام ١٨٩٩ أى بعد عام واحد من العرض الأول لمسرحية «النورس» على خشبة المسرح الفنى رسم ليفيتان لوحاته «الغسق» و«الأكوام»، وهى أعمال قريبة من المزاج الغسقى الذى يسود الفصل الأول للنورس. كما رسم ليفيتان بعد ذلك فى عام ١٩٠٠ «مساء صيفى»، وفى لوحته الأخيرة التى لم تكتمل «بحيرة ويوم مشمس» نجده يصور خطة قريبة من المنظر الطبيعى المكشوف للبحيرة فى «النورس». إن موتيفة الغسق والأماسى القمرية الباردة استدعاء مباشر «للنورس». زد على ذلك أن ليفيتان كان قد عرض قبل ذلك فى عام ١٨٨٨ لوحة لا تحظى بشهرة فى الوقت الحالى هى «حلول الليل» تستشرف الموتيفات والمزاج السائد فى الفصل الأول لمسرحية تشيخوف المبدعة.

يصف الرسام أوستروأوخوف اللوحة قائلا: «غسق عميق، بلدة تقع على تل صحراوى، فى مكان ما غابة من الأشجار، تمتد الغابة ويظهر من وراء الأفق القمر مكتملا، كل شىء فى السماء ثابت وبارد».

إن انطباعية تشيخوف غير اللحوحة شديدة القرب من فن المنظر الطبيعى عند كورفين الذى أبدع لوحاته فى الثمانينيات

والتسعينيات وإن ظهرت الانطباعية - بالرغم من ذلك - فى مسرحيات تشيخوف وقد حملت مزاجا أكثر «ليفيتانية» يشد المرء إلى الإحساس بأحوال الطبيعة الأكثر ملحمية حيث تنتقل الطبيعة من حال إلى آخر بكل نعومة.

لقد كان للاهتمام الشديد بثقافة الضيعة الآخذة فى الذبول ومغزاه القومى والشاعرى أثره فى انعقاد أواصر القربى بين تشيخوف وجماعة «عالم الفن». يتحدث أسابيف فى كتابه عن فن الرسم الروسى عن نضال أعضاء جماعة «عالم الفن» من أجل رؤية جمالية جديدة للواقع كما يعدد من بين أعداء الجمال اللامبالين الذين فقدوا بصيرتهم أولئك «الذين يقومون باجتثاث وتدمير «بساتين الكرز» وتلطيخ اللوحات بدعوى رسم جداريات هائلة ورسم أيقونات قديمة مشوهين النسب العبقرية الصارمة للأبنية بإضافة أبنية إليها لا تتسم اللهم إلا بالضخامة.. وكل هذا باسم «المصلحة».

إن بستان كرز تشيخوف هو بالنسبة إلى أسابيف، الفنان الشاب المعاصر لجماعة «عالم الفن» والمواظب على زيارة معارضهم، يقف جنبا إلى جنب مع آثار الفن التى لا تقدر بثمن، تلك الآثار التى تعد رموزا للثقافة الوطنية والجمال الخالد. إن «بستان الكرز» عمل فنى هائل يعادل اللوحات الجدارية القديمة

والعمارة الروسية الكلاسيكية، ليس من قبيل الصدفة أن سعى س. دياجليف الزعيم الفكرى للاتجاه الفنى الجديد بكل إصرار لضم تشيخوف ليكون أحد مديرى تحرير مجلة «عالم الفن» على الرغم مما كان بين تشيخوف وجماعة الفنانين الذين يترأسهم دياجليف من خلافات جوهرية بشأن مفهوم الجمال.

إذا تحدثنا عن فنانى «عالم الفن» فلا شك فى أن سيروف كان من أقربهم لتشيخوف وذلك لما تميز به عمله من تواضع وإيجاز وتوصيل للمنظر الطبيعى دون تكلف، وقدرته على عقد الصلة بين المنظر الطبيعى والشكل الإنسانى، وحدس الصلة الداخلية بينهما ثم كشف ما يوحدهما، بل تحديد السمات التى تجعل من كليهما شيئا واحدا وكلها أمور مميزة تماما للمنظر الطبيعى عند تشيخوف، وخاصة معالجته للحيز المسرحى.

(لنتذكر معا أكثر صور سيروف شاعرية، إنها: «البركة» «أكتوبر»، «الفتاة والخوخ»، «فتاة تحت ضوء الشمس»، وكلها ترجع إلى أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن الماضى وهى الفترة التى استقرت فيها تقريبا النظرة الجمالية المسرحية عند تشيخوف).

أشياء متعددة أيضا تجمع بين تشيخوف والرسام بوريسوف موساتوف، وملامح التشابه هنا واضحة تماما. يصف الناقد م.

أبلاطوف إحدى لوحات بوريسوف بقوله: «بستان، خميلة، فى الخلفية بيت أبيض يؤدى إليه طريق، كل ما فى اللوحة يترك لدينا انطباعا عن الماضى، كل شىء يحدث وكأننا نحلم، القطع المستطيل للوحة يترك لدينا إحساسا بطول الطريق، الهدوء يصاحب كل شىء»، فى المسرح الفنى وخاصة فى مسرحيات تشيخوف يجتاح الهدوء هنيهة نص المسرحية وكأنه وقفة موسيقية.

يقترب بوريسوف موساتوف وتشيخوف فى الأساليب نفسها وفى المزاج الذى يقدمان به المنظر الطبيعى، لقد طوى الموت المبكر إبداع بوريسوف كما حدث ذلك مع تشيخوف نفسه. كان بوريسوف يرى فى تحلل الضيعة الروسية وذبولها رمزا لانتهاء عصر وبداية عصر آخر.

هكذا نرى أن تشيخوف قد أسس المكان المسرحى الخاص به على نحو يقترب بشكل أو بآخر من الاتجاهات الرئيسية لحركة الفنون الجميلة الروسية المعاصرة حتى فى الموسيقى. صحيح أنه لم يتحد بها تماما ولم يذب فيها للنهاية ولكن كان هناك دائما ما يربطهم جميعا. لم يعرف فن الرسم الروسى شاعرا عظيما للمنظر الطبيعى مثل تشيخوف وإن تميز لديه هذا المنظر بسمات خصوصية لم تتعرض للدراسة الكاملة بعد، الأمر

الذى يجعل من المقارنة بينه وبين معاصريه من الرسامين أمرا غير مكتمل.

هناك اختلافات بديهية بين تشيخوف وفنانى «عالم الفن»، فهناك تصورات مختلفة لدى كل منهما عن الجمال، فإذا كان المنظر الطبيعى عند فنانى عالم الفن لابد لكى يصبح جميلا أن يتسم بطابع ديكورى مسرحى، فإن تشيخوف يصر على أن من يرسم منظرا عاديا متواضعا ولو انتهى أحيانا بأن يبدو قاتما.

وهكذا فإننا إذا أردنا الحديث عن اقتراب مسرح تشيخوف من فن الرسم الروسى فى نهاية القرن الماضى ينبغى أن نضع فى اعتبارنا فقط بعض السمات العامة المشتركة، وعلى من يريد أن يجسد ملاحظات تشيخوف بلغة المسرح أن يكون غاية فى الدقة عندما يقوم باكتشاف الطبيعة المتفردة للفراغ المسرحى عند تشيخوف.

إن المنظر الطبيعى عند تشيخوف لا يكتمل إطلاقا إلا بأبطاله المسرحيين، وقد تحدث تشيخوف عن هذا الأمر باختصار تميز به فى خطابه لستانيسلافسكى عندما قال: «بستان أبيض تماما وسيدات فى ملابس بيضاء». إن الأبطال لديه يشعرون دائما بأنهم جزء لا يتجزأ من الطبيعة التى تحيطهم سواء أكانوا جديرين بذلك أم لا، يقول لوباخين: «عندما ينتابنى الأرق، أفكر:

يا إلهى، لقد أعطيتنا غابات هائلة، وحقولا لا تحد، وآفاقا لا نهائية، ومن المفروض، ونحن نعيش هنا، أن نكون عمالقة بحق».

الهوامش

١ – أنطون تشيخوف، الأعمال الكاملة فى ١٢ مجلدا، موسكو، ١٩٥٧، المجلد ١٢، ص ٥٢٠.

٢ – المرجع السابق، ص ٨٩.

٣ – أ. ر. كوجيل، صور جانبية للمسرح، موسكو، ١٩٢٩، ص ٢٧٣.

٤ – أنطون تشيخوف، الأعمال الكاملة، المجلد ١٢، ص ٥٤٥.

هل كان دستويفسكى مريضا بالصرع؟(*)

ب. مويسييفا

هناك خطأ جوهرى تأصل فى سيرة حياة فيودور ميخايلوفيتش دستويفسكى، وهذا الخطأ ألقى بظلاله على حياة الكاتب الكبير وذكراه.

إن التأكيد الشائع على أن دستويفسكى كان يعانى من الصرع أمر عارٍ من الصحة تماما، فالصرع هو أحد أشد الأمراض التى تؤدى نوباته المتكررة (وقد عانى الكاتب بضع مئات من النوبات على مدى حياته) إلى تدهور فى الشخصية.

إن وقوع مثل هذا الخطأ كان أمرا طبيعيا، ارتبط بمستوى تطور الطب عموما وتطور فن التشخيص بصفة خاصة. آنذاك لم يكن قد تم فصل هذا المرض (التى كانت نوبات دستويفسكى أحد نتائجه) فى سياق علم تصنيف الأمراض.

لقد آمن كل أقارب دستويفسكى ومعارفه بأنه مريض بالصرع، بل آمن بذلك دستويفسكى نفسه، لم يكن دستويفسكى

طبيبا وإن كان ابنا لطبيب، وحتى والده (الذى توفى عندما كان فيودور دستويفسكى يبلغ من العمر ١٨ عاما) لم يذكر مرة واحدة بين أفراد عائلته شيئا عن الصرع كما أعلن ذلك أندريه ميخايلوفيتش أخو الكاتب، الذى كتب يقول إن «أخيه فيودور ميخايلوفيتش كان يدرس فى كلية الهندسة العسكرية من عام ١٨٣٧ وحتى عام ١٩٤١، ولو أن أيا من مظاهر هذا المرض كان قد ظهر عليه، ولو بشكل طفيف، لكان قد فصل على الفور من الكلية، إذ أن أى معهد دراسى عسكرى لا يمكنه أن يتغاضى عن وجود أحد بين تلاميذه يعانى مثل هذا المرض»[١]. كما لم تلاحظ عليه أية أعراض من عام ١٨٤١ وحتى أبريل ١٨٤٩ (فترة الاعتقال).

وسرعان ما نشر أندريه ميخايلوفيتش دستويفسكى وفى الصحيفة نفسها رسالة أخرى استند فيها إلى شهادة الطبيب أ. روزنكامبف، الذى كان يخدم فى مستشفى أومسك حيث «تعرض دستويفسكى للفحص الطبى على يد الجنرال قائد المدينة ومعه أقرب مساعديه الميجور كريفتسوف»، الذى «عرّض دستويفسكى للعقاب البدنى»، «لا يمكنكم أن تتصوروا الرعب الشديد، الذى انتاب أصدقاء المرحوم، الذين كانوا شهودا قبل

ذلك على مراسم الإعدام، لوجود عدوه الشخصى كريفتسوف، وكيف أصيب فيودور ميخايلوفيتش بطبعه العصبى ورهافة إحساسه بأول نوبة صرع عام ١٨٥١، تلك النوبة التى ظلت تلاحقه مرة فى كل شهر».

بناء على ذلك، فإن دستويفسكى كان يبلغ من العمر ٣٠ عاما عندما داهمته أول نوبة على أثر تعرضه لضغوط شديدة. لا جدال فى أن الضغوط يمكن بسهولة أن تستفز نوبة الصرع لو كانت هناك إصابة به، إن الضغوط يمكن أن تحطم الإنسان معنوياً أو جسدياً، يظهر ذلك عادة (إذا ما تحدثنا عن النوبات) على صورة نوبات الذبحة الصدرية وانسداد أوعية القلب والسكتة المخية وكذلك نوبات ارتفاع ضغط الدم المصحوبة بآلام شديدة، وأحيانا ما تنعكس فى ظواهر مخية (فقدان القدرة المؤقت على النطق، الخلل فى وظائف الحركة المصحوب بالتشنج أو فقدان الوعى).

كانت الإمكانات الوظيفية للنوبات (الهستيرية) معروفة فى عام ١٨٥١، كما كانت نوبات الصرع معروفة هى الأخرى بطبيعة الحال، ولكن نوبات من نوع آخر، مثل أزمات ضغط الدم المرتفع أو نوبات التوتر الدماغية المفرطة، لم تكن معروفة على

الإطلاق. وكيف يمكن تصور الأمر على نحو آخر وجهاز قياس ضغط الدم (تونومتر إيف روتشى) لم يكن معروفا حتى عام ١٨٩٦، ولم يبدأ قياس الضغط داخل المخ أو استخدام مصطلح «ضغط الدم» إلا بعد ذلك بسنوات طويلة!

إن عدد الأمراض التى كانت معروفة منذ ١٤٠ عاما خلت كان ضئيلا نسبيا، وعلى الرغم من أن أى ظاهرة - تقريبا - كانت تتطور على نحو مفاجئ - من الذبحة الصدرية إلى نوبة الضحك أو الغضب - كانت تسمى نوبة، فإن كل نوبات فقدان الوعى - ما عدا الإغماءات - كانت تسمى «صرعا» لشدة تشابهها مع الصرع.

على أى نحو إذن تبدو نوبة الصرع الحقيقية؟

استنادا إلى الموسوعة السوفيتية الميسرة فإن: «المريض يعترى جسده إبان النوبة تشنج شديد يفقد على أثره الوعى ويسقط كالمقتول، ونتيجة لصعوبة التنفس، بسبب التقلصات التشنجية إبان التنفس للعضلات، يصبح الوجه أسود ضاربا إلى الزرقة (من هنا جاءت التسمية الشعبية «المرض الأسود») وتثبت العيون تحت الجبهة أو تنغلقان بشدة، لا تستجيب الحدقتان للضوء، يتساقط الزبد من الفم وكثيرا ما يكون

مخلوطا بالدم نتيجة عض اللسان، وأحيانا يحدث تبول وتبرز لا إراديين. يأخذ التشنج فى الزوال تدريجيا وخلال دقيقة إلى دقيقتين ونصف يتوقف تماما، وعادة ما ينام المريض بعمق دون أن يسترد وعيه وعندما يستيقظ لا يتذكر ما حدث له».

نؤكد هنا أن النوبة، كما يبدو من الوصف، تكون قصيرة وغير مصحوبة بالألم، وقد يموت المريض لو استمرت التشنجات لمدة ١٥ دقيقة إلى نصف ساعة، وهو ما يحدث عندما تتكرر هذه النوبات واحدة فى إثر الأخرى. وهذه لا تسمى نوبات وإنما تعرف بحالة الصرع Status epilepticus .

والآن لنتأمل وصف النوبة كما أوردتها أنًا جريجو ريفنا زوجة دستويفسكى:

«كان فيودور ميخايلوفيتش ممتلئا حماسا وهو يقص على أختى أمرا ما شيقا وفجأة أرتج عليه القول، واعتراه الشحوب وقام من مقعده نصف قيام. ثم راح يميل باتجاهى... وفجأة دوت صرخة مرعبة وكأنها غير صادرة عن بشر، هى على الأرجح عواء، وأخذ فيودور ميخايلوفيتش يميل إلى الأمام... ثم رأيت كيف أن جسد زوجى، الذى فقد القدرة على الإحساس، قد بدأ ينزلق من الأريكة ولم تكن بى قدرة على إيقافه... سمحت

لفيودور ميخايلوفيتش بالهبوط إلى الأرض وأنا أهبط أيضا معه بدورى وطوال الوقت كان التشنج يهز رأسه فوق ركبتى... شيئا فشيئا أخذ التشنج فى التوقف وأخذ فيودور ميخايلوفيتش فى استعادة وعيه، ولكنه لم يكن يدرك بادئ الأمر أين يوجد، كما أنه فقد كذلك القدرة على النطق. كان يجدُّ فى أن يقول شيئا ما، ولكنه كان ينطق بكلمة بدلا من أخرى وكان من المستحيل أن نتبين ما يقول. ربما بعد نصف ساعة فقط نجحنا فى إنهاض فيودور ميخايلوفيتش ووضعه على الأريكة... عاودته نوبة أخرى بعد ساعة وكانت فى هذه المرة من القوة بحيث إنه ظل يصرخ من الألم ما يزيد على ساعتين بعد أن استرد وعيه»[٤].

على هذا النحو ظهر لدى فيودور ميخايلوفيتش فجأة تهيج حركى نفسى مصحوب بغياب الوعى، وقد لوحظ لدى خروجه من هذه الحالة اضطرابات فى النطق كالاحتباس Aphasia واللجلجة Paraphasia (فكان ينطق كلمة بدلا من أخرى). لم تقدم هنا أية أوصاف مميزة للتشنجات الصرعية (باستثناء «الصراخ» وهو أمر يحدث أيضا فى أثناء التهيج الحركى النفسى). جرت الإشارة كذلك إلى ظهور ألم لا يحتمل متزامن، دون الإشارة إلى موضع الألم والأرجح أن يكون ألما بالرأس

(وهو ليس من الأمور المميزة للصرع) استمر عدة ساعات (نتج عنه «صراخ وأنين»).

وبالطريقة نفسها يبدو وصف النوبة كما قدمها ن. ستراخوف: «... توجه ناحيتي بوجه يفيض بالوحي، وجه يشي بأن الإلهام قد بلغ لديه أعلى درجة، ثم توقف برهة كما لو كان يبحث عن كلمة يعبر بها عن فكرته، ثم فتح فمه... وفجأة خرج من فمه المفتوح صوت غريب ممتد ومبهم، ثم سقط على الأرض في وسط الحجرة فاقدا الشعور. لم تكن النوبة في هذه المرة شديدة الوطء، وكان جسده كله يهتز نتيجة للتشنجات، وبدت هناك رغوة عند أركان فمه، وبعد نصف ساعة استرد وعيه. قمت فأوصلته سيرا على الأقدام إلى منزله الذي كان يقع غير بعيد». «كانت نوبة المرض تداهمه مرة في الشهر تقريبا. كان هذا هو المعدل الطبيعي لها. ولكنها في بعض الأحيان النادرة كانت تعاوده أكثر من مرة، بل وصلت إلى مرتين في الأسبوع. أما خارج البلاد، أي عندما كان يتاح له قدر أكبر من الهدوء، وكذلك نتيجة للظروف المناخية المناسبة، فقد كان من الممكن أن تمر أربعة أشهر تقريبا دون أن تعاوده النوبات»[٥].

وهكذا فقد ظهرت النوبة، كما حدث في المرة السابقة،

تصاحبها إثارة حادة. لم يسقط فيودور ميخايلوفيتش بغتة وإنما «هبط إلى الأرض» أى أنه لم يفقد وعيه فى لحظة خاطفة، كما لم يتلوَّ من التشنجات، وإنما لوحظ فقط «اهتزاز الجسم كله» أى تشنج توترى. هى نوبة، مثل سابقتها، استمرت نصف ساعة، وهى بالنسبة إلى الصرع تعد طويلة للغاية. إن أهم خاصية فى هذا الوصف مقارنة بما قدمته أنا جريجوريفنا، يتلخص فى غياب آلام الرأس الحادة واحتباس الكلام، ثم الحديث عن علاقة نوبات دستويفسكى بالاضطراب النفسى وتقلبات الجو. هذه الصورة التى رسمها ستراخوف تتفق تماما مع أزمة الأوعية الدماغية الحادة والمميزة - بالمناسبة - لظروف الاضطرابات النفسية وتقلبات الجو.

كلتا النوبتين لم يقم بوصفهما أطباء، لذا فمن المستحيل أن نحكم على حالة حدقتى العينين أو حالة التشنج، لابد من وصف طبيب، ولكن لم يكن هناك هذا الطبيب.

لم يكن هناك هذا الطبيب على الرغم من أن دستويفسكى قضى أربعة أعوام فى معتقل عسكرى لم يذهب فيها إلى المستشفى العسكرى.

لم يكن هناك هذا الطبيب، على الرغم من أن دستويفسكى

قضى فى الخدمة العسكرية ستة أعوام بدأها جنديا كانت النوبات تعاوده خلالها - كما أعلن هو نفسه ذلك - «مرة كل ثلاثة أسابيع»؛ أى أن مجموعها بلغ مائة نوبة. فهذه النوبات إما لم يشاهدها أحد وإما لم يسجلها أحد.

فضلا عن ذلك، فإن دستويفسكى، وهو يتقدم بالتماس إعفائه من الخدمة فى الجيش، لم يذكر كلمة «صرع»[٦]، أما الكلمة نفسها فقد وردت فى شهادة الطبيب يرماكوف الملحقة بالالتماس. وتأتى صياغة الشهادة على النحو التالى: «.. ويبلغ المذكور من العمر ٣٥ عاما، متوسط البنية، تعرض فى عام ١٨٥٠ لنوبة الصرع الأولى Epilepsia وقد ظهرت على شكل صراخ، فقدان للوعى، تشنجات فى الوجه والأطراف، زبد على الفم، نفس متحشرج ويصاحب ذلك نبض سريع، واستمرت النوبة خمس عشرة دقيقة تلاها ضعف عام ثم عودة للوعى. وقد تكررت هذه النوبة عام ١٨٥٣ ومنذ ذلك التاريخ تتكرر فى نهاية كل شهر. وفى الوقت الحالى يشعر السيد دستويفسكى بضعف عام فى قواه البدنية ونحول فى البدن، وكثيرا ما يعانى من تكرار ألم عصبى فى الوجه نتيجة ألم عضوى بالمخ»[٧].

يا لغرابة هذا التقرير - «تتكرر النوبات فى نهاية كل شهر»،

إن الطبيب هنا لا يكتب ما رآه بنفسه وإنما ما أخبره به الملازم ثان دستويفسكى، كما يسجل (حرفيا) أن النوبة استمرت خمس عشرة دقيقة. لعل الطبيب لم يكن يعرف مشهد الصرع. الأرجح أنه كان يعرف، فقد كانت توجد آنذاك، كما توجد الآن أوامر ومنشورات إجبارية وكذلك كتب إعلامية للتعرف على الحالات التى تتعلق بتشخيص الأمراض مثل كتاب ل. ف. أورلوف(٨)، الذى يفرد فيه مكانا كبيرا لتشخيص الصرع، فهذا المرض يعد مؤشراً سلبيا تماما للخدمة فى صفوف الجيش، ومن ناحية أخرى فكثيرا ما يتظاهر الجنود بالإصابة به عن طيب خاطر. لماذا كان يتم إرسال المشتبه فى إصابته بالصرع - لا يستثنى من ذلك ولو أدنى رتبة - إلى المستشفى العسكرى حيث يظل تحت الفحص لمدة ثلاثة أشهر، يُعدُّ بعدها تقرير عنه يشترك فى كتابته ثلاثة (ثلاثة!) أطباء. إن هذا الاهتمام الخاص بمرضى الصرع يتم تماما لا بدافع الإحساس بالشفقة نحوهم، وإنما انطلاقا من ضرورة الحفاظ على النظام العسكرى الصارم. إن كل جيوش العالم فى جميع العصور والأزمان تتخذ الحيطة تجاه الجنود الذين يفقدون المسئولية عن تصرفاتهم من وقت لآخر.

لنقرأ ولنعاود قراءة اللوائح العسكرية التى صدرت منذ مائة

وخمسين عاما مضت وسوف نتأكد أنها لا تختلف عن اللوائح الصادرة حديثا، اللهم إلا فى طريقة صياغتها. وبعد أن يتم لنا عقد المقارنة سندرك فى أى حلقة مفرغة سقط الطبيب برماكوف.. لقد كان أمامه بكل وضوح رجل يعانى من وطأة المرض وبحاجة إلى الخروج من الجيش. ولكن ذلك كان أمرا مستحيلا إلا إذا كان المرض الذى يعانى منه هذا الضابط مدرجا فى القائمة الرسمية للأمراض التى تعطى حاملها الحق فى الإعفاء من الخدمة. وبالنسبة إلى شخص يعانى من نوبات ما، كان الصرع وحده هو المرض، وإن لم يكن هو.

فى هذه الحالة لو أن الطبيب أعلن عن مرض دستويفسكى بالصرع عندما كان من أصحاب الرتب الدنيا، ربما أدى ذلك إلى إيداعه المستشفى، ومن ثم لانتهت المشكلة عند هذا الحد. لكن الطبيب قدم طلب إعفائه عندما لم يعد دستويفسكى جنديا وإنما برتبة الملازم ثان. إن الفحص الذى قام به يرماكوف آنذاك مرة واحدة وبدون حضور طبيب آخر فى حضور القائد باخيريف، أمر يمكن التغاضى عنه... أما أن مريضا بالصرع يظل بالخدمة ست سنوات دون أن تفحصه لجنة طبية، فهذا خطأ قد وقع فيه الطبيب، وهو خطأ فاحش. وهكذا أصبح أمام

الطبيب – المذنب من ساسه إلى رأسه – أحد أمرين: إما أن يصمه بمرض ليس به، وإما أن يخفى العلة مدة طويلة وهو ما يعد خرقا للنظام. لقد استطاع الطبيب يرماكوف أن يوائم بين نقيضين: اتخاذ موقف إنسانى بمساعدة شخص فى أمس الحاجة للمساعدة، وتطبيق القانون حرفيا، واعتبر الرجل الأمر كله من توافه الأمور.

والمسألة فى إيجاز أنه عند النظر فى التماس التقاعد فإن المستندات الأساسية كانت تتمثل فى : التماس موقَّع من صاحبه، وشهادة الحالة الصحية موقعة من الطبيب، وهذه تتم مراجعتها على قائمة الأمراض التى تعطى الحق فى الإعفاء من الخدمة. فأما مراجعة التشخيص الطبى فيتولاها الكتبة الذين يقومون بإعداد المستندات، وأما أعضاء اللجنة فيستمعون فقط إلى الالتماس، وعلى هذا النحو كانت الإجراءات تتخذ فى غابر الزمان.

وإليكم بعض ما جاء فى التماس الملازم ثان دستويفسكى: «أشعر فى الوقت الحالى، وبسبب المرض الذى داهم صحتى فى أثناء الخدمة، بضعف عام فى قواى الجسدية، وهزال فى بدنى، وتكرار الألم العصبى فى وجهى نتيجة معاناة عضوية فى المخ،

الأمـر الذى يجـعلنى عـاجـزا عن مـواصلة خـدمـة جـلالة الإمبراطور...»».

لم ترتح اللجنة لما ورد فى هذا الالتـمـاس بشـأن: «المعـاناة العضـوية فى المخ»! مما دعا الطبيب لأن يؤكد أن المرض يتفق والمرض المدرج فى القـائمـة وأن كل شىء «تمام». ولو أن كلمـة «صرع» كانت قد وردت صراحة فى الالتماس، لتساءلت اللجنة: ولماذا ظل هذا المصروع ست سنوات يأكل من جراية الجـيش؟ كـان القـادة فى الجـيش يعـرفـون مـعنى الصـرع ولم يكونوا يطيقونه. إن الأمر هنا كان يعنى فضيحة وتحقيقا، وليس مجرد تداول هادئ للأوراق الرسمية بين الجهات المعنية.

وحـتى لو أن أحـدا مـا - على أية حـال - أمـعن النظر فى الشهادة، فإن يرماكوف قد اتخذ الحيطة بشكل رائع إذ وصف النوبة بالكلمـات. على أن هناك خطأ فـاحـشـا فى هذا الوصف: تستمر النوبة ١٥ دقيقة. لو أن الطبيب اعترف بأنه رأى النوبة بنفسـه ثم كتب ذلك، لكان قد عرض نفسـه بذلك للانتـقاد إمـا بوصفه جاهلا أو مزيفا للحقيقة عن وعى. لكنه كتب «ما قيل له» وقد يكون هذا ما تراءى للمريض: دقيقتان استمرتا ساعة، أو ساعة استمرت ١٥ دقيقة، هذا ما جرى تسجيله، ولا ينبغى

تصحيح شهادة المريض وإلا اعتبر ذلك تزييفا. مجمل القول إن الشهادة الحقيقية التى أعطاها يرماكوف بشأن أن مرض الملازم ثان دستويفسكى كانت الصرع، لا تعد شهادة بالصرع.

على أن أناسا تناقلوا القول بأن الصرع كان مرضا وراثيا فى عائلة دستويفسكى وربما تكون وفاة أليوشا بن فيودور ميخايلوفيتش الذى وافته المنية وعمره ثلاث سنوات قد جاءت نتيجة النوبة الأولى (والوحيدة).

عن النوبة الأولى والوحيدة والمفاجئة، التى يزعمون أنها قد ظهرت، رغم تمتع أليوشا بصحة تامة وأدت إلى وفاته، كتبت أمه فى مذكراتها. ولكننا نجد فى مصدر آخر هو كتاب «شجرة عائلة دستويفسكى»، أنا جريجوريفنا تقدم مرة أخرى وصفا تفصيليا تشرح فيه كيف أن وعكة ألمت بأليوشا صاحبها ارتفاع فى درجة الحرارة وقىء وكذلك نوبة قصيرة (تسميها الأم نوبة تشنج convulsion) واستمرت هذه الوعكة ما يزيد عن أسبوعين (من ٢٨/٤ إلى يوم الوفاة ١٦/٥) فى اليوم الأخير ترتفع الحرارة مرة أخرى («أحضرناه وقد احمر خداه») مع استمرار التشنجات، كانت الساعة تشير إلى الثالثة وعشر دقائق[٩]. لم يشخص الأطباء الذين كانوا يقومون على رعاية

أليوشا حالته بأنها صرع، كان ذلك رأى أهله وليس الأطباء، كما سجلت ذلك لوبوف دستويفسكايا أخت أليوشا:

«كان ألكسى الصغير يبدو من ناحية المظهر صحيحا معافى، مائلا للبدانة، ولكن جبهته كانت غريبة، بيضاوية الشكل، أقرب لأن تكون حادة الزوايا، وكان رأسه مثل بيضة. لم تكن هذه السمات تعيب الطفل، ولكنها كانت تضفى عليه مظهرا غريبا ومدهشا... شرح الأطباء لوالدى أن ألكسى الصغير كان ضحية تشوه فى الجمجمة. فلم يجد المخ مكانا له فى أثناء نموه داخل هذه الجمجمة الصغيرة المشوهة. وقد كنت من جانبى دائما مع فكرة أن ألكسى الصغير كان يشبه أبى إلى حد كبير وأنه ورث عنه«داء الصرع»[١٠].

وفى سعينا للوصول إلى تشخيص دقيق لوصف مرض أليوشا فقد قمنا فى عام ١٩٩٣ بإجراء حوار مع طبيب الأطفال البارز البروفيسور أ. كليورين الذى افترض أن يكون التشخيص هو التهاب السحايا Meningitis وهو مرض لم يكن معروفا آنذاك، إذ أن مرض التهاب السحايا قد وصف للمرة الأولى على يد طبيب الأمراض الباطنية الروسى ف. م. كرنيج فى عام ١٨٨٢، أى بعد مرور أربعة أعوام على وفاة الصبى.

وهكذا فإن أليوشا لا يمكن أن تسمح لنا بأن نشخص سبب الوفاة بالصرع، ومن بين مائتين وثلاثين شخصا من الذين تجمعهم بدستويفسكى قرابة دم، والذين وردت عنهم معلومات فى كتاب م. فولوتسكى تم تسجيل حالة صرع واحدة فقط مؤكدة وأخرى مشكوك فيها، بمعنى أن ابنة أخت فيودور ميخايلوفيتش والتى عانت من الصرع كان أبوها يعانى من الصرع أيضا. أى أن أسرة دستويفسكى لم يكن لها علاقة بهذا المرض بأى شكل، وبالتالى فلا يوجد ثمة أساس لأن نرجع مرض الصرع إلى قائمة الأمراض الوراثية فى شجرة عائلة دستويفسكى.

بالطبع فإننا عندما قمنا بدراسة إمكانية توارث الأمراض فى أسرة دستويفسكى لم نقتصر على مرض الصرع. وقد نجحنا فى اكتشاف عدد واضح كاف لتوارث مرض أوعية القلب. وكان والد فيودور - ميخائيل أندريفيتش دستويفسكى - أول الذين كانوا يعانون من ضغط الدم المرتفع، وكثيرا ما جاء الوالد فى خطاباته على ذكر حالات تشابه أزمات ضغط الدم. وهناك مرة واحدة (قبل وفاته بستة أشهر) تحدث فيها عن خلل فى الدورة الدماغية، جاء وصفه لها فى خطابه لابنته فارفارا على النحو

التالى:

« .... تعرفين أننى بسبب فصول الصيف، والأكثر بسبب متاعب الحياة، قد تعودت على الحجامة. ولكن، وحيث إنه لا يوجد فى زارايسك ممرض جيد، وخوفا من أن يفسد يدى، تجاوزت الموعد تجاوزا كبيرا، ويوما بعد الآخر تشتد علىَّ وطأة المرض... وقد بدأ الجانب الأيمن من جسدى فى التخدر، كما بدأ رأسى فى الدوار، وهنا دعوت الله أن يساعدنى، فأرسلت فى طلب الممرض الذى سامنى العذاب بأربعة جروح شقها، حتى أننى أصبت بالإغماء مرات أربع، لا أذكر، حتى نجح أخيرا فى أن يفصد الدم، وقد خففت هذه العملية عنى كثيرا من الألم»[١١].

إن وفاة ميخائيل أندريفيتش التى أثارت شائعات كاذبة إنما تعود إلى مرض فى الأوعية (لن نتحدث فى هذا المقال عن هذه الشائعات، حيث إن هذا الموضوع يمثل موضوعا لبحث خاص).

إن البحث المفصل لأمراض وأسباب وفاة أقارب دستويفسكى استنادا إلى «مذكرات أ. م. دستويفسكى وإلى كتاب م. فولوتسكى، وكذلك بناء على المعلومات التى تم الحصول عليها من خلال المناقشات الشخصية مع ديمترى أندريفيتش دستويفسكى ابن حفيد فيودور ميخايلوفيتش، تسمح لنا بأن

نوضح ما يلى:

– ترجع وفاة ميخائيل أندريفيتش والد فيودور ميخايلوفيتش إلى السكتة الدماغية Apoplexia .

– ترجع وفاة فيودور فيودوروفيتش بن فيودور ميخايلوفيتش إلى الذبحة الصدرية Stenocardia .

– ترجع وفاة تاتيانا أندرييفنا فيسوكوجوريتس، ابنة حفيد فيودور ميخايلوفيتش إلى ضغط الدم المرتفع Hypertonia وقد أصيبت بسكتة دماغية عندما كان عمرها ٥٦ عاما Insultus.

إلى جانب ذلك فقد تبين أن التالية أسماؤهم كانوا يعانون من أمراض الأوعية:

– م. د. ستافروفسكى ابن خال فيودور ميخايلوفيتش (توفى على أثر نزيف فى المخ).

– ابنة أخت فيودور ميخايلوفيتش: س. ف. فوينارسكايا (توفيت على أثر نوبة قلبية).

– اثنان من أبناء إخوة وأخوات الكاتب: ف. أ. إيفانوف (مات مشلولا)، و ف. م. دستويفسكى (تمدد الأورطى aneurys-ma aortae) . كل ذلك يسمح لنا بأن نقول بكل ثقة إن أمراض الأوعية، وليس الصرع، تقابلنا عند أقارب دستويفسكى أكثر

كثيرا، وأن فيودور ميخايلوفيتش يمكن أن يكون قد ورثها.

ولكن، ما الذى قاله الأطباء عن مرض دستويفسكى آنذاك وما الذى يظنه أطباء اليوم؟

إبان حياة فيودور ميخايلوفيتش «عالجه» الأطباء من مرض الأمعاء والباسور وأيضا الأمفيزيما (وهو المرض الذى ذهب دستويفسكى بسببه إلى منتجع إمس Ems للعلاج بمياهه المعدنية)، على أنه لا توجد أية إشارة إلى علاج من النوبات أو إلى أية فحوص خاصة فى هذا الصدد. أضف إلى ذلك أن دستويفسكى لم يتردد على أى من الأطباء فى كل من موسكو وبطرسبورج[١٢].

والآن، وبعدما رحل دستويفسكى، ولم يعد هناك هذا المريض الذى يمكن فحصه أو سؤاله، نجد أنفسنا أمام فحوص مستفيضة بشأنه. ولعل غالبية هذه البحوث قام بها الأطباء الفرنسيون، الذين تخيروا فى معظم الأحوال صرع دستويفسكى موضوعا لرسائلهم الجامعية. وقد توصل الباحثون بإجماع الآراء على تشخيص مرض الكاتب بأنه «الصرع الصدغى» Temporalis epileptica أى الصـــرع المرتبط بتلف الفص الصدغى للمخ Lobus temporalis cerebri وذلك بعد أن قاموا

بتحليل لوصفين - أوردناهما سابقا - لنوبة دستويفسكى، وكذلك استنادا إلى وصف معاناة أبطاله المصابين بالصرع على النحو الذى جاء فى رواياته، وهو المرض الذى تميزه كما يؤكد ت. ألاجوانين نسمة خاصة Aura، بينما نفى جاستو - أكبر أخصائى فى مجال الصرع - هذا التشخيص وافترض أن المشاعر العجيبة التى انتابت أبطال دستويفسكى كما وصفها إنما هى ثمرة خيال خصب لكاتب عبقرى وليست على الإطلاق نفحة من معاناته الشخصية.

وقد بدأ الأطباء النفسانيون يجدون شيئا ما يشبه ذلك فى مرضاهم، ويعبر جاستو عن شكه فى أن يكون دستويفسكى قد عانى من صرع عام أصلى Idiopathecus ولو أن هذه النوبات تكررت لأدى هذا حتما إلى انحطاط عقلى.

لقد تكررت هذه النوبات على مدى ٢٧ عاما بمعدل مرة كل ثلاثة أسابيع، وهذا يعنى أن دستويفسكى تعرض لما يزيد عن ٤٠٠ نوبة كان من المحتم أن تؤدى به إلى انهيار نفسى. وقد أشار إلى هذه الحقيقة الطبيبان النفسيان: أ. ن. كوزنيتسوف، وف. إ. ليبيديف، اللذان نشرا مقالات تحت عنوان: «أسطورة مرض دستويفسكى المقدس»[١٥]. وكذلك نفى سيجموند فرويد،

مؤسس التحليل النفسي، تماما إصابة دستويفسكي بالصرع[١٦] وحدد نوباته بأنها وظيفية.

وهكذا لم توجد شهادات مؤثرة من جانب الأطباء لصالح إصابة فيودور ميخايلوفيتش بالصرع، بينما وجدت شكوك حقيقية حوله.

إذا كان الأرجح عدم إصابة دستويفسكي بالصرع، إذن ما الذى كان يعانى منه الكاتب؟

وحتى نجيب عن هذا السؤال، قمنا بدراسة خطابات فيودور ميخايلوفيتش ومذكراته ومسوداته التى كتبها فى الفترة من ١٨٦٠ حتى ١٨٨١.

وقد اعتمدت ن. مويسييفا و ل. نيكيتينا فى مقالهن المسمى «أكذوبة شائعة مرض دستويفسكي النفسي»[١٧] على استشهادات من مذكرات الكاتب سواء ما كان منها ذا صبغة شخصية، أو عامة تتعلق كلها بالنوبات وظواهر الاعتلال الصحى الأخرى، كما اعتمدنا أيضا على معلومات مأخوذة من خطاباته.

لم يصف فيودور ميخايلوفيتش فى مذكراته النوبة وإنما ذكر فقط الظروف التى تحدث خلالها بالتفصيل وكذلك الأمور المثيرة لها (القلق، التعب فى أثناء الطريق، ودائما تغير الجو)، وأيضا

المتاعب الصحية المصاحبة (آلام الرأس، علامات الباسور المفتوح، الخوف من الموت... إلخ)، وقد نال مرض الرئتين أهمية كبرى فى المذكرات. وقد حذر الطبيب أنا جريجوريفنا، قبل وفاة دستويفسكى بفترة قصيرة، من أن «الأوعية الدقيقة للرئتين قد أصبحت رقيقة وهشة إلى حد أن إمكانية انفجارها متوقف على أى توتر جسمانى»(١٨). وبالفعل حدث انفجار فى الشريان الرئوى لفيودور ميخايلوفيتش فى السادس والعشرين من يناير ١٨٨١ نتيجة مجهود جسمانى، امتلأ حلقه على أثره بالدم، ولم يصاحب الموت أى عرض من أعراض السكتة الدماغيّة، ولم يمت دستويفسكى على أثر نوبة أو بسببها وإنما بسبب تغيرات مرضية فى أوعية الرئتين.

لقد كشف تحليل المذكرات التى حققناها والمتعلقة بالحالة الصحية لفيودور ميخايلوفيتش أنه كان مصابا – أولا وقبل كل شيء – بمرض فى الرئة تم تشخيصه بأنه تمدد (أمفيزيما) صاحبه تلف فى الأوعية. بالإضافة إلى ذلك فقد كان لمرض أوعية الأمعاء أيضا مكان ظهر أولا فى الباسور ونزيفه، والذى كان كثيرا ما يحدث (وفقا للمذكرات) مصاحبا للنوبات. لقد أصيب دستويفسكى بالباسور فى شبابه المبكر، وهو أمر غير

عادى تماما، إذ أننا يمكن أن نجد هذا المرض فى الأغلب عند متوسطى السن. وفى خطابه المؤرخ ٢٧ أغسطس ١٨٤٩ إلى ميخائيل (أى عندما كان عمره ثمانية وعشرين عاما) يقول دستويفسكى: «لقد تكالب علىَّ الباسور إلى أقصى درجة». وكذلك كتب فى مذكرات عام ١٨٧٠ متحدثا عن «ألم فى المعدة يسبق النزيف»، الأمر الذى يسمح بافتراض حدوث النزيف من الأجزاء العليا للأمعاء، وهو نزيف ليست له علاقة بخراريج الباسور. ثم إن فيودور ميخايلوفيتش كانت لديه نحيزة نزفية Diathesis haemorrhagica انعكست فى ظهور «بقع دموية» على الجسم والأطراف (نزيف أوعية شعرية). وقد ورد فى المذكرات تحديدا أنها «بقع» وليست كدمات Ecchymosis . أخيرا فإن نوبات فيودور ميخايلوفيتش كانت مصحوبة بخفقان فى القلب وإحساس بالخوف من الموت، وأحيانا بآلام فى القفص الصدرى. وكلها أعراض أمراض فى القلب وأمراض قلبية - رئوية.

إجمالا يمكن أن نصل إلى استنتاج مفاده أن دستويفسكى كان يعانى من مرض جسدى عام من نوع الالتهاب الوعائى مع تلف فى أوعية الرئتين والقلب والجهاز الهضمى والجلد. إن

الظواهر الإكلينيكية الرئيسية لهذا التشخيص المرضى العام والذى أدى إلى نهاية مؤسفة، كان تلف أوعية الجهاز التنفسى. وقد يرجع السبب فى هذا النوع من إصابات الجهاز التنفسى إلى السل والروماتيزم. إن خلفية تطور هذا المرض، الذى أدى إلى تلف متعدد فى الأوعية، يمكن إرجاعه إلى استعداد وراثى لأمراض الأوعية وكذلك للظروف القاسية التى عاشها فيودور ميخايلوفيتش سواء فى المعتقل أو فى الجيش.

وفى وجود مرض الأوعية العام ظهرت النوبات، وهى الصورة الإكلينيكية التى ربما كانت نتيجة ارتفاع ضغط الدم فى الأوعية (والذى تسبب فى تغيرات غير متوازنة لتدفق الدم إلى المخ، سواء فى الجهاز الشريانى أو الوريدى، وتصاعد الضغط داخل الجمجمة أو انخفاضه الحاد (وهو ما أدى إلى أنيميا حادة فى المخ وأوديما ثانوية فيه بسبب تراجع تدفق الدم).

هذا النوع من تغير إمداد المخ بالدم يؤدى إلى فقدان الوعى وإلى عرض بؤرى عارض (منه ما ورد ذكره فى المذكرات من اضطراب فى الكلام)، أما فيما يتعلق بالتشنجات فإن الحالات النغمية الموصوفة (تمدد الجسد) هى أمور مميزة لتلف الأجزاء الجذعية للمخ.

لقد عانى فيودور ميخايلوفيتش من نوبات قاسية، أرجعها هو نفسه ومن أحاط به من أشخاص، بما فيهم الأطباء الذين استندوا إلى كلامه، إلى «نوبات الصرع». إن التشخيص صحيح من ناحية وجود نوبات مع فقدان الوعى والسقوط على الأرض. أما فيما يتعلق بآلية النوبات، فقد كانت تظهر نتيجة لخلل ديناميكى فى إمداد المخ بالدم، واعتبرت واحدة من ظواهر التلف المتعدد لأجهزة الأوعية القلبية، وهو الأمر الذى لم ينعكس - لحسن الحظ - على الصحة النفسية لدستويفسكى، أو على قوته الإبداعية الكامنة، أو على الخصائص الرفيعة لشخصيته الفريدة. لقد كان تشخيص المرض على أنه صرع خطأ غير مقصود، ولعله كان فى جانب من جوانبه مفيد أيضا إذ سمح لدستويفسكى بترك الخدمة فى الجيش. هل كان من الممكن تجنب هذا الخطأ فى ذلك الزمن الغابر؟ ذلك أمر مستبعد. أما إصلاحه الآن فقط فيبدو ممكنا لسببين:

الأول : فبحلول منتصف القرن الحالى جرت دراسة مرض الضغط العالى وأزماته دراسة جيدة.

الثانى : أنه تم فك ألغاز ملاحظات فيودور ميخايلوفيتش المتعلقة بحالته الصحية وجرى نشرها.

إن أى طبيب كان بإمكانه - باستخدام هذين المفتاحين - أن يصل إلى الاستنتاجات نفسها التى توصلنا إليها، وحيث إننا قد توصلنا إليها، فليراجع من يشاء ما بنيناه.

الهوامش

(*) المصدر : «قضايا الأدب»، مجلة النقد والدراسات الأدبية، عدد يوليو - أغسطس - ١٩٩٦، موسكو.

١ - صحيفة «توفويه فريميا» العصر الحديث، ٨ فبراير ١٨٨١.

٢ - المصدر السابق، أول مارس ١٨٨١.

٣ - مفهوم «ضغط الدم» دخل إلى روسيا عام ١٩٢٢ على يد الطبيب ج. ف. لانت، وفى ألمانيا عام ١٩٢٤ على يد ج. برجمان.

٤ - أنا جريجوريفنا دستويفسكايا، المذكرات، موسكو، ١٩٧١، ص ١١٢، ١١٣.

٥ - نيكولاى نيكولايفيتش ستراخوف، ذكريات عن فيودور ميخايلوفيتش دستويفسكى، من كتاب: «ف. م. دستويفسكى فى ذكريات معاصريه» فى جزأين، الجزء الأول ١٩٩٠، ص ٤١١، ٤١٢.

٦ - ف. م. دستويفسكى، الأعمال الكاملة فى ٣٠ جزءًا، الجزء ٢٨، الكتاب ١، لينتجراد، ١٩٨٥، ص ٣٨٣ - ٣٨٤. ورد فى خطاب دستويفسكى إلى القيصر ألكسندر الثانى فقط ما يلى: «... أعانى بشكل متكرر من ألم عصبى فى الوجه». وقد وردت كلمة «صرع» فى الخطاب الثانى الذى وجهه الكاتب للقيصر والمؤرخ فى أكتوبر ١٨٥٩ حيث يطلب دستويفسكى فيه السماح له بالانتقال من تفير إلى سان بطرسبورج لعلاجه من الصرع.

٧ - ف. م. دستويفسكى، الأعمال الكاملة فى ٣٠ جزءًا، الجزء ٢٨، الكتاب ١، ص ٥١٧ - ٥١٨.

٨ - ل. ف. أرولف، أسس تشخيص الأمراض المصطنعة وادعاء المرض عند

المستدعين للخدمة العسكرية والمجندين الجدد (دليل أعضاء إدارة التجنيد والأطباء والمحامين)، مدينة رادوم، ١٨٩٠، ص ٢١٤.

٩ - م. ف. فولوتسكوى، شجرة عائلة دستويفسكى، ١٥٠٦ - ١٩٣٣، موسكو، ١٩٣٣، ص ١٥٠.

١٠ - المصدر السابق، ص ١٤٨ - ١٤٩.

١١ - أ. ج. دستويفسكايا، المذكرات، سان بطرسبورج، ١٩٩٢، ص ٣١٢.

١٢ - تم فصل الأمراض العصبية والنفسية باعتبارها مادة مستقلة فى جامعة موسكو عام ١٧٥٦، وكان أول ظهور لمستشفيات الأمراض النفسية المستقلة فى نهاية القرن الثامن عشر وقد بلغ عددها مع منتصف القرن العشرين خمسين مستشفى، وقد افتتح أول قسم للطب النفسى يتبع أكاديمية الطب والجراحة فى عام ١٨٥٧، كما أسست أول عيادة للأمراض العصبية فى موسكو فى مستشفى نوفو - يكاتيرينسكايا فى عام ١٨٦٩.

١٣ - T. Alajuanine, Dostoewski's epilepsy, Brain, 1963, v. 86, part 2, p. 201 - 218.

١٤ - H. Gastaut, Fyodor Michailovitch Dostoevsky's involuntary contribution to the symptomatology and prognosis of epilepsy - "Epilepsis", 1978, 19, p. 186 - 201.

١٥ - «قراءات فى الإلحاد»، الإصدار ٢٠، موسكو، ١٩٩١.

١٦ - S. Freud, Dostoevsko und die Vatertotung. - In "Dostoevski - Feodor Michailovic. Doe Urgestalt des Bruder Karamassoff", Munich, 1928.

١٧ - مجلة «أخبار علم النوم والعلاج النفسى»، ١٩٩٣، عدد ٢ (٥).

١٨ - أ. ج. دستويفسكايا، المذكرات، ص ٣٦١.

الصياغة الفنية للزمن
فى رواية «الجريمة والعقاب»(*)

يورى كارياكين

فى البداية وضعت لنفسى هذا التقويم لمجرد أن أتمكن من رؤية وسماع الرواية وبنائها بشكل متكامل وخاصة بناءها الزمنى، فيما بعد ساعدنى هذا التقويم على فهم صراع دوافع راسكولينكوف (مع وضد ارتكاب الجريمة) بشكل أعمق، وفى النهاية قادنى إلى عدد من الأفكار المتعلقة بخصائص الإبداع الروائى عند دستويفسكى بشكل عام.

لقد كان جروسمان[1] على حق - من وجهة نظرى - عندما كتب قائلاً: «إذا كان من الواجب مبدئياً وببساطة تسمية رواية ستاندال (الأحمر والأسود) رواية عام ١٨٣٠ بوصفها تعكس التيارات العقلية والأخلاقية لزمانها، فإنه حرى بنا ومن المنطق نفسه أن نسمى (الجريمة والعقاب) رواية عام ١٨٦٥. وبغض النظر عن المغزى غير الزمنى، فى فهم دستويفسكى، فإن هذه

الرواية هى أولاً وقبل كل شىء رواية عن العصر، وبطبيعة الحال فقد استوعبها القارئ على هذا النحو آنذاك.

أحداث ما قبل الرواية

لا يوجد فى هذه الرواية - على نحو خاص - أى مقدمة prologue أو عرض exposition. تبدأ الأحداث على الفور وتتصاعد على نحو خارق لا نظير له، ولكن من الممكن - على أية حال - استرجاع هذا العرض تبعا لعدد من الحقائق المبعثرة فى الرواية والتى تلعب فيها دوراً خاصاً، سواء دور المُعَجِّل والخميرة للحدث المباشر أو بمثابة مظهر له.

يبغ راسكولنيكوف من العمر ثلاثة وعشرين عاماً، إذا فهو من مواليد عام ١٨٤٢.

سوف نتعرف على طفولته من حلمه: «لقد حلم بطفولته هناك، فى مدينتهم الصغيرة، إن عمره سبع سنين، وها هو ذا فى يوم عيد يتنزه مع أبيه قرب المساء فى ضاحية المدينة، كان الوقت رمادياً والنهار خانقاً والمكان هو المكان نفسه الذى انطبعت صورته تماماً فى ذاكرته، ولكنه يبدو فى الحلم أشد وضوحاً مما هو فى ذاكرته. كانت الضاحية تحتل موقعاً يجعلها مكشوفة وكأنها مبسوطة فوق راحة اليد فلا تجد حولها أثراً ولو

لصفصافة واحدة، وفى مكان بعيد جداً عند طرفها تلوح بقعة سوداء هى غابة صغيرة. وعلى مسافة بضع خطوات من آخر بستان من بساتين الضاحية توجد حانة كبيرة كانت تحدث فى نفسه دائماً أسوأ الأثر، بل الخوف والرعب أيضا، وذلك حينما كان يمر بها فى أوقات النزهة بصحبة أبيه. كانت الحانة مكتظة دائماً بأناس يتعالى صياحهم وتدوى قهقهاتهم، يتشاتمون ويرفعون عقيرتهم بغناء بذىء بأصوات مبحوحة ولم يكن الأمر يخلو فى أحيان كثيرة من الشجار، أما حول الحانة فكانت الطريق غاصة بالمتسكعين من السكارى ذوى الوجوه القبيحة... فإذا تصادف والتقى الصبى بهم فإنه كان يهرع للالتصاق بأبيه بشدة وقد راح جسده كله يرتجف. وعلى مقربة من هذه الحانة كانت هناك طريق، هى فى الحقيقة سكة زراعية متربة دائماً، ودائماً ما يكون هذا التراب الذى يكسوها أسود اللون. تسير هذه السكة متعرجة حتى تفضى بعد ما يقرب من ثلاثمائة خطوة إلى جبانة المدينة. وفى وسط الجبانة تنتصب كنيسة حجرية ذات قبة خضراء، كان يذهب إليها مرة أو مرتين فى العام بصحبة أبيه وأمه لحضور القداس الذى كان يقام لتأبين جدته التى ماتت منذ زمن بعيد، تلك الجدة التى لم يرها فى حياته مرة واحدة،

وكانوا يأخذون معهم إبان ذلك الحلوى التقليدية ويضعونها فى طبق أبيض ملفوفة فى منديل أبيض. كانت هذه الحلوى تصنع خصيصاً لمثل هذه المناسبات من الأرز والسكر وقد غرس الزبيب فى سطحها على هيئة صليب. كان الصبى يحب هذه الكنيسة ويحب أيقوناتها القديمة التى يخلو أكثرها من الزينة، كما كان يحب أيضا الراهب العجوز برأسه المرتجف. وعلى مسافة غير بعيدة من مقبرة جدته المغطاة ببلاطة كبيرة، كان هناك قبر صغير يضم رفات أخيه الأصغر الذى مات وعمره ستة أشهر والذى لم يتسن له أن يعرفه أو يتذكره لولا أن أهله قد أخبروه أنه قد كان له أخ صغير، فكان كلما زار المقبرة يرسم على نفسه إشارة الصليب بكثير من التقى والخشوع وينحنى أمام القبر ويقبله».

نستطيع أن نفهم وأن نستشعر الكثير من هذا الحلم حيث سنجد - فيما بعد - الفلاحين السكارى (ويدعى أحدهم ميكولكا) يضربون حصاناً:

«ولكن الطفل المسكين نسى نفسه. وها هو يشق لنفسه وهو يصرخ طريقا فى الزحام متجهاً صوب الدابة حتى إذا بلغها راح يحيط خطمها الميت الدامى وهو يقبلها تارة فى عينيها

وتارة أخرى فى شفتيها... ثم إذا به يقفز فجأة وقد بلغ به الغضب أشده فيهجم على ميكولكا بقبضتيه الصغيرتين. وفى هذه اللحظة أدركه الأب الذى ظل يحاول اللحاق به طويلاً ثم أمسكه أخيراً ليخرج به من وسط الزحام وهو يقول له:

– هيا بنا، هيا بنا إلى المنزل.

– أبتاه لماذ... لماذا قتلوا الحصان المسكين!

نطق بهذه الكلمات وهو ينشج ولكن أنفاسه تقطعت وراحت الكلمات تخرج من صدره المختنق مختلطة بالصراخ...».

لم يكن الأمر سوى مجرد حلم. ولكنه حلم رأينا من خلاله طفولته كلها. كما رأينا نواة شخصية المستقبل (هذه الشخصية ذاتها هى التى سوف تحطم راسكولنيكوف فيما بعد).

لمسة أخرى من اللقاء – الفراق مع الأم عندما سقط أمامها ليقبل أقدامها:

«قالت الأم وهى تتنهد: روديا يا عزيزى، يا ولدى البكر، هأنذا أراك الآن كما كنت فى صغرك تماماً. كنت تجىء إلىَّ على هذا النحو نفسه فتطوقنى وتقبلنى بهذه الطريقة نفسها وحين كان أبوك لا يزال معنا وحين كانت حياتنا قاسية قسوة شديدة كنت أنت الذى يعزينا كلينا بوجودك وبعد أن دفنت أباك كم مرة

بكينا على قبره أنا وأنت متعانقين كتعانقنا الآن».

وإليكم هذا المقطع المشهور أيضاً : «إن المرحوم أباك قد أرسل إنتاجه مرتين إلى الجريدة مرة شعراً أولا (مازلت محتفظة بهذه الكراسة، سأريها لك يوماً)، ثم مرة قصة بأكملها (وقد رجوته أن يسمح لى بنسخها) وما أكثر ما دعونا الله أن ينشروا له إنتاجه ذلك، ولكن لم ينشر».

(أما ما كتبه الابن فقد قبلته الصحف. وبهذا تحقق حلم الأسرة. ها هى الأم سعيدة تقطع شوارع بطرسبورج وهى تحمل مقاله...).

وقد كتبت الأم: «... أعلم يا صديقى الحبيب أنه ربما نلتقى كلنا سريعاً ونحتضن ثلاثتنا بعضنا البعض بعد فراق دام ثلاث سنوات!».

إذا فمنذ ثلاث سنوات مضت تقريباً أى فى عام ١٨٦٢ عاد راسكولنيكوف إلى بطرسبورج والتحق بكلية الحقوق بالجامعة. لا داعى أن يتذكر قارئ ذلك الزمان أن هذا الأمر استمر بعض الوقت فقط. كان الإصلاح الزراعى قد بدأ لتوه، كما بدأ إصلاح القضاء. أصاب الارتباك حرب الصحافة الخفية فى روسيا، هاجت الاجتماعات الطلابية واحتدم الجدل حول بازاروف

ورحميتوف. وفى مايو من عام ١٨٦٢ ظهر فى صحيفة «مالادايا راسيا» (روسيا الفتية) إعلان (عبارة عن دعوة لقتل القيصر وإعلان الجمهورية) وانتشرت حرائق بطرسبورج الشهيرة. كان زمناً «للعلانية المباركة» التى تحدث عنها سفيدر يجايلوف لراسكولنيكوف: «بالمناسبة: ألا تتذكر ياروديون رومانوفيتش كيف جرى منذ عدة سنوات مضت التشهير بشاب من النبلاء – نسيت اسمه ! – على مرأى ومسمع من الناس وفى كل الصحف والمجلات لأنه جلد بالسوط امرأة ألمانية فى إحدى عربات القطار؟ هل تذكر؟ كان ذاك وفى العام نفسه على ما أظن وقعت جريدة «العصر» فى عمل شائن (لعلها نشرت عملاً يسمى «ليال مصرية» أو محاضرة عامة، ألا تذكر شيئاً عن هذا؟ عن عيون ما سوداء! آه!... إلى أين ترى ولت أيام شبابنا الذهبى!».

ما الذى كان يمكن أن يقرأه ويراه ويسمعه راسكولنيكوف آنذاك؟ إنه نفس ما كان بإمكان دستويفسكى نفسه أن يقرأه – لم لا ؟ إنه نفس ما كان يحدث مع أبطال دستويفسكى فى رواية «مذلون مهانون» نراهم يستذكرون (المساكين وكاتبهم) وفى «مذكرات من البيت الميت»، «قصة بشعة»، «ذكريات صيف عن انطباعات شتاء» التى نشرها الأخوان دستويفسكى فى

جريدتهما «الزمن» فى الفترة من ١٨٦١ إلى ١٨٦٣. صحيح ! لم لا؟ هل تذكرون راسكولنيكوف وهو يقول: «أين قرأت هذا، أين قرأت كيف أن محكوماً عليه بالإعدام يقول أو يفكر وقد بقيت له ساعة قبل الإعدام...؟» إنه معروف للجميع أين قرأ هذا. لقد قرأه فى مجلة «الزمن» عدد ديسمبر عام ١٨٦٢ فى صفحة ٢٣٠ (ترجمة رواية «نوتردام دى بارى»).

هناك إشارة أخرى للزمن الماضى، يقف راسكولنيكوف فوق جسر نيكولاييف مولياً وجهه شطر نهر النيفا فى اتجاه قصر الشتاء وكنيسة كازان: «كان يقف وينظر إلى بعيد نظرة ثابتة، كان هذا المكان معروفاً لديه على نحو خاص. فقد اعتاد أن يقطعه جيئة وذهاباً إلى الجامعة وكان يتوقف هنا لا سيما وهو عائد ولعله توقف مائة مرة فى هذا المكان بالتحديد لينظر ملياً إلى هذه البانوراما الرائعة وفى كل مرة كان المشهد الرائع يترك فى نفسه انطباعاً مبهما، انطباعاً لا فكاك منه».

«مائة مرة» بالطبع لم تأت هذه الكلمات عفو الخاطر.

اذهب – أيها القارئ – فى يوم صاف إلى جسر نيكولاييف (اسمه الآن جسر الملازم شميدت) تلمس هناك «الجريمة والعقاب» – المكان نفسه الذى وقف فيه راسكولنيكوف مائة مرة

وأرجع البصر، فعلا «بانوراما رائعة» تظهر فيها وعلى وجه خاص وبشكل مفصل كنيسة كازان (يمينا) وقصر الشتاء (يسارا) ومنذ مائة وعشرين عاما كانت المسافة بينهما تبدو أقل.

«كان برد لا تفسير له يهب دائما ليشمل جسده كله من جراء رؤيته هذه البانوراما الرائعة: لقد كان يرى فيها مشهداً بليغاً مفعماً بروح صماء خرساء. وكان فى كل مرة يندهش لهذا الانطباع الملغز والانقباض اللذين يتولدان فى نفسه، ولشكه فى نفسه كان يرجئ دائماً تفسير هذا الانطباع للمستقبل».

الكنيسة والقصر، رمزان، نموذجان لتعميم محدد وتحديد ملموس – سلطة السماء وسَلطة الأرض.

السماء. النيفا.

وراسكولنيكوف على جسر نيكولاييف يفسر اللغز.

أى لغز؟ بالطبع لغز الإنسان. لغز وجوده هو فى هذا العالم. فى هذه «البانوراما الرائعة» «بروح صماء خرساء»...

من المستحيل بالنسبة إلى القارئ الروسى (والكاتب الروسى ودستويفسكى بالأحرى) ألا يسترجع هنا الرؤى الشعرية لبوشكين فى هذا الموقف.

يقول الجميع: لا توجد حقيقة على الأرض. ولكن الحقيقة لا

توجد ولا حتى أعلى منها...

القصر. الكنيسة.

ولا يزال راسكولنيكوف واقفاً على جسر نيكولاييف، «طرقع سوط على ظهره من حوذى إحدى العربات حتى كاد يقع تحت قدمى الحصان على الرغم من أن الحوذى صاح فيه ثلاث أو أربع مرات».

كثيرا ما جلدته سياط الحوذيين

لأنه كان يسير دون أن يميز طريقه مطلقاً

لقد اتضح أنه لم يكن يدرك ما حوله

لأن ضجيج الخوف بداخله

هو الذى جعله أصم...[٢].

أهو يفجينى والفارس الحجرى نفسه؟

كنيسة كازان، قصر الشتاء، علاوة على هذا فهناك فى أقصى اليسار ينتصب برج قلعة بترو بافلوفسك. لا شك فى أنه يدخل أيضا فى هذه «البانوراما الرائعة» لكنه أقرب وأكبر بالنسبة إلى دستويفسكى نفسه...[٣].

على أية حال لنواصل القراءة: «تذكر الآن فجأة وبقوة كل المسائل السابقة وسوء فهمه وبدا له أنه لم يتذكرها محض

صدفة، لكن الذى بدا له وحشياً غريباً هو أن يتوقف ها هنا. فى هذا المكان بالتحديد تماماً كسابق عهده، كما لو كان قد عاد فى الحقيقة بالتفكير فى المسائل نفسها وعلى النحو نفسه الذى كان يفكر به فيها فيما سبق، وأن يخوض فى الموضوعات والمشاهد نفسها التى كانت محل اهتمامه سابقاً. تعود لتثير فى نفسه الاهتمام مرة أخرى كما كان يحدث منذ زمن غير بعيد، بل إن الأمر كاد يصبح مضحكاً بالنسبة إليه لولا انقباض فى اللحظة ذاتها قد أخذ بصدره حتى راح الألم يعتصره. بدا له أن ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة، موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة، وهذه البانوراما بأسرها، وهو ذاته، بل كل شىء، كل شىء يرقد هناك فى مكان عميق على مرمى البصر تحت قدميه».

أيضا ليس محض صدفة بالطبع هذا التكرار وكأنه إيقاع موسيقى يختفى ويذوب ويمضى: «كسابق عهده، فيما سبق، سابقاً، كما كان يحدث، ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة، موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة...».

ما كل هذه.. السابقة؟

لقد لوحظ هذا التوافق من قبل (تقريباً تطابق) «للبانوراما

الرائعة» في «الجريمة والعقاب» مع مثيلتها في «قلب ضعيف» (١٨٤٨) وفي «أحلام بطرسبورجية شعرا ونثرا» (١٨٦١). لكن ها هو الفراق مع موضوعات الماضي السابقة والانطباعات السابقة يمكن سماعه وملاحظته نادراً.

أي نوع من الفراق؟ من المستبعد أن يكون فراقا مع تلك الأفكار التي آمنت بها غالبية أو معظم طلاب ذلك الزمان الحالمين ومفكرو الستينيات. «من الغريب أن راسكولنيكوف، طوال أيام دراسته بالجامعة، لم يكن له رفاق تقريباً، كان يتحاشى الجميع فلا يزور أحدا ومن الصعب عليه أن يستقبل أحداً؛ فسرعان ما تحول عنه الجميع. زد على ذلك أنه لم يكن يشارك في الاجتماعات أو المناقشات أو المسيرات أو في أي شيء آخر. كان يعمل بدأب دون أن تأخذه بنفسه رحمة. ولهذا السبب حاز احترام جميع رفاقه، إلا أن أحداً منهم لم يكن يشعر تجاهه بعاطفة الحب. كان راسكولنيكوف فقيرا للغاية ولكنه كان ذا كبرياء مشوبة بالغطرسة على نحو ما، ومنطوياً كما لو كان يخفي شيئاً ما في نفسه. وقد رأى بعض رفاقه أنه ينظر إليهم من علٍ، كما ينظر المرء إلى الأطفال وكما لو كان يفوقهم نضجاً ومعرفة وثقافة وكما لو أن قناعاتهم واهتماماتهم

دون قناعاته واهتماماته بشكل ما».

ثمة من قال إن الأفكار السابقة لراسكولنيكوف أفكار اشتراكية، اشتراكية الأربعينيات الطوباوية التى بُعثت مرة أخرى فى الستينيات والتى تخلى عنها راسكولنيكوف. لست أرى هنا فى نص الرواية أى أسس لهذا الرأى، الأمر على عكس ذلك، فبالإضافة إلى وصف راسكولنيكوف (على يد الكاتب)، هناك هذا الوصف الذى قام به راسكولنيكوف بنفسه: «لماذا كان هذا الغبى رازوميخين يهاجم الاشتراكيين؟ شعب محب للعمل وتجارى يهتم (بسعادة البشر عامة)». هذا هو بالضبط الوصف الذى قدمه راسكولنيكوف بنفسه، فهو لم يتخل إذاً عن حبه القديم: لكنى أظن أنه لم تكن هناك أى علاقة حب هنا. الأحرى أن الأمر لم يكن يعدو حلماً ملبداً (ولعل لذة هذا الحلم تكمن فى كونه ملبدا)، ولعل هذا الحلم يرتبط على نحو ما «بالعصر الذهبى»، وقد يكون مرتبطا بما هو أكثر من ذلك، ونعنى به عبقريته الخاصة بالإضافة إلى غروره القديم، الأمر الذى يبدو طبيعياً للغاية بالنسبة إلى سنوات عمره العشرين آنذاك. هذا الحلم الذى اصطدم بروح باردة، روح صماء خرساء.

ليس عبثاً إذاً أن يتحدث رازوميخين عن «الشخصيتين

المتناقضتين» لراسكولنيكوف بعد مرور عام ونصف على تعرفه إليه. وليس عبثا مرة أخرى أن تصور الأم ابنها بعد انقطاعها عن رؤيته لمدة ثلاث سنوات بقولها: «... ليس باستطاعتك أن تتخيل يا ديمترى بروكوفيتش إلى أى حد هو خيالى و... كيف أصف لك، نزق. إننى لم أستطع أن أثق فى يوم من الأيام بطبعه حتى عندما كان عمره خمسة عشر عاماً فقط. إننى لعلى يقين أن بإمكانه الآن أن يقوم فجأة بعمل شيء ما فى نفسه، شيء لا يستطيع مخلوق على الإطلاق أن يفكر فى عمله... ولماذا نذهب بعيداً؟ هل علمت كيف أدهشنى منذ عام ونصف مضيا، أذهلنى بل كاد يقتلنى حين خطر له أن يتزوج من تلك التى تدعى... من ابنة تلك المرأة زارنيتسينا... ربة المنزل التى كان يقطن عندها؟... وراحت بوليخيريا ألكسندروفنا تواصل حديثها بحرارة قائلة: هل تظن أنه كان بمقدور دموعى وتوسلاتى ومرضى وفقرنا المدقع أو ربما موتى كمداً، هل كان بمقدور كل هذا أن يصده آنذاك عن هدفه؟... أبداً... لعله كان سيمضى قدما نحوه متخطياً كل العقبات التى تعترضه رابط الجأش...».

هنا ينكشف أمامنا من خلال مشاعر الأمومة الواضحة وعلى نحو غير منقوص (إلى جانب مشاعر الغيرة وما إلى ذلك) شيء

ما شديد الشبه حقاً براسكولنيكوف الذى نعرفه دون حاجة إلى أى «برولوج».

وهكذا، كانت هناك منذ عام ونصف تلك الفتاة خطيبة راسكولنيكوف، وسوف يرد ذكر هذه الفتاة فى الرواية أربع مرات بعد ذلك.

لقد تقصى رازوميخين المدقق أيضا الأمر وعلم أن اسمها هو ناتاليا يجوروفنا.

وقد جاء راسكولنيكوف على ذكرها مع أمه وأخته حين قال: «ألا تذكرين يا أماه أننى قد وقعت ذات مرة فى الحب وأردت الزواج... آه كيف أحكى لكن عن هذا الأمر؟ إننى أذكره بالكاد. لقد كانت فتاة معتلة الصحة. ثم واصل حديثه وقد شرد ذهنه فجأة وأطرق ببصره ناحية الأرض: سقيمة كانت، وكانت تحب أن تتصدق، كما كانت تحلم دائماً بدخول الدير، وذات مرة أجهشت بالبكاء عندما كانت تحدثنى عن ذلك، نعم، نعم،... أذكر... أذكر جيداً. لم تكن تحظى ولو بقدر ضئيل من الجمال. والحقيقة أننى لم أعرف ما الذى جعلنى أتعلق بها آنذاك، لعلنى فعلت ذلك لأنها كانت مريضة...».

وفجأة يقول راسكولنيكوف وهو يودع دونيا (قبل أن يتوجه

إلى مكتب الشرطة):

«– على فكرة! انتظرى، لقد نسيت أمراً!

واقترب من المائدة ثم تناول كتاباً ضخماً غطاه الغبار، قلب صفحاته ثم أخرج من بينها صورة صغيرة مرسومة بألوان المياه على قطعة من العاج. كانت الصورة لابنة صاحبة المنزل، خطيبته السابقة التى ماتت بسبب الحمى، الفتاة نفسها غريبة الأطوار التى أرادت الذهاب إلى الدير. انهمك لدقيقة فى تأمل هذا الوجه المريض المعبر، قبَّل الصورة ثم أعطاها لدونيا.

– لقد تبادلت الحديث معها مراراً حول هذا الأمر، معها وحدها.

نطق راسكولنيكوف بهذه الكلمات وهو يفكر بعمق – لقد أخبرتُ قلبها بالكثير مما وقع بعد ذلك على نحو بشع – ثم توجه بالحديث إلى دونيا قائلاً : لا تقلقى يا أختاه، إنها مثلك لم توافق. ولهذا فإننى سعيد أنه لم يعد لها وجود....».

وهذه تفصيلة أخرى عادة ما تسقط عن اهتمامنا: فمنذ عام ونصف مضيا (والمؤكد قبل ذلك) وقع هذا الأمر البشع.

ومن المؤلف نعرف أنه «منذ زمن بعيد وبمجرد أن تولد هذا الإحساس القائم الآن أخذت القضية البشعة، القضية الوحشية

الخيالية التى تعذب قلبه وعقله والتى بدأت تحتاج إلى حل قاطع، فى النمو والترسب والنضج فى الآونة الأخيرة».

كل هذه السنوات البطرسبورجية الثلاث عاشها راسكولنيكوف عند زارنيتسينا وها قد ماتت خطيبته منذ عام مضى (عن هذا وذاك يحكى راسكولنيكوف إلى الملازم «باروخ» إبان لقائهما الأول فى المكتب). وفى تلك الفترة منذ عام مضى ينتقل راسكولنيكوف هو وصاحبة المنزل من بيت الأخيرة عند الأركان الخمسة إلى حارة ستوليارنى.

كانت هناك أيضا حكاية الحريق وحكايته مع الطالب المريض وحكاية والده (منذ عامين مضيا)، وها نحن نقترب الآن من يوليو عام ١٨٦٥.

«ذات شتاء أعطاه زميله الطالب بو كرويف فى أثناء حديث عارض دار بينهما قبل سفره إلى خاركوف عنوان العجوز أليونا إيفانوفنا ليلجأ إليها إذا ما اقتضى الأمر اقتراض مبلغ من المال نظير رهن ما. لكن راسكولنيكوف ظل لمدة طويلة لا يذهب إلى العجوز؛ إذ كان آنذاك يعطى دروسا، كما كان بإمكانه أن يدبر أموره بأعمال تعينه على الحياة، ثم ها هو يتذكر العنوان بعد شهر ونصف. كان يملك شيئين يمكن رهنهما لاقتراض مبلغ

من المال: الساعة الفضية القديمة التى ورثها عن أبيه، وخاتماً ذهبيا صغيراً يزدان بثلاثة أحجار حمراء كانت أخته قد أهدته إياه عندما افترقا. قرر راسكولنيكوف أن يرهن الخاتم، فما إن رأى العجوز حتى شعر نحوها من أول نظرة، دون أن يعرف أى شىء خاص عنها، بكراهية لا سبيل للتغلب عليها. وتلقى منها «ورقتين نقديتين صغيرتين» وفى طريق عودته للمنزل عرج فى الطريق على حانة صغيرة حقيرة حيث طلب شايا واتخذ لنفسه مقعداً وراح يستغرق فى أحلامه. كانت فكرة غريبة تنقر فى رأسه كما ينقر الفرخ داخل البيضة، فكرة أخذت تشغله بشدة». وإذ به يصبح هنا شاهداً دون إرادة منه لحديث يدور بين طالب وضابط شاب عن «علم الحساب»...

كان بورفيرى يجد «متعة» فى قراءة «مقال» راسكولنيكوف المنشور فى مجلة «المرافعة الدورية» منذ شهرين مضيا.

« مقالى؟» فى «المرافعة الدورية» - تساءل راسكولنيكوف فى دهشة - لقد كتبت بالفعل منذ عام مضى عندما تركت الجامعة مقالاً، تعليقاً على أحد الكتب لكنى أخذته آنذاك لأنشره فى «المرافعة الأسبوعية» لا فى «المرافعة الدورية».

- لكنه وصل إلى «الدورية».

منذ شهر ونصف انفجرت فضيحة تم على أثرها طرد دونيا من منزل سفيدريجايلوف (أو إذا شئنا من منزل مارفا بتروفنا).

ومنذ شهر ونصف يستمع راسكولنيكوف دون إرادة منه إلى حديث الطالب مع الضابط ليقوم بعدها بالزيارة الأولى للمرابية.

ومنذ شهر ونصف تخرج سونيا من مسكنها في الساعة السادسة لتعود إليه في التاسعة... أكرر: إن ما قمت به ليس إلا «تقويماً» مؤقتاً لأحداث ما قبل الرواية بعد أن وضعتها في نسق زمني صارم. إن تلك الأحداث تبدو كما لو كانت مطمورة داخل الرواية. إن هذا الزمن السابق على الرواية ليتشابك معه وعلى نحو خاص في جديلة. إن كل هذه الأحداث الماضية والحقائق الماضية تندمج في الحدث المباشر على شكل ذكريات وأحيانا على هيئة حلم، هذيان، ولكنها تتحول إلى قوى حية حافزة ومعجلة لوقوع هذا الحدث. إنها تكتسب حيويتها إلى أقصى حد ممكن، سواء من الناحية النفسية (بالنسبة إلى البطل) أو الفنية (بالنسبة إلى القارئ). إننا ندخل هنا في علاقة مع إحدى خصائص الرؤية الفنية لدستويفسكي، إحدى خصائص تصوره للماضي. يمكن أن نطرح الأمر على النحو التالي: بدلاً من التتابع الكلاسيكي للنسق الزمني نرى نسق الزمن المتداخل،

المتمازج «المشوش» (وبالمناسبة هو زمن يضم فى ثناياه المستقبل أيضا) مبادرة ذلك الزمن الذى تبدأ فيه الآن الحياة بشكل واقعى.

فى «الجريمة والعقاب» تظهر تلك الخاصية من خصائص الإبداع الروائى عند دستويفسكى وهى خاصية نجحت إحدى الباحثات[٤] فى تسيمتها «اجتماع الأبطال» قبل بدء الأحداث.

ففى تلك اللحظة التى ترى فيها راسكولنيكوف فى الصفحة الأولى، فى الفقرة الأولى من الرواية يخرج من غرفته ليقوم «بالبروفة»، نجد أن بيتر بتروفيتش لوجين يصل لتوه إلى بطرسبرح.

وعندما يشرع راسكولنيكوف فى قراءة خطاب أمه، تكون الأم فى اللحظة نفسها قد أخذت فى جمع حاجياتها لتسافر هى ودونيا إلى الابن.

وعندما يتشاجر راسكولنيكوف فى الشارع مع السيد الذى توجه إليه بقوله: «أنت يا سفيدر يجايلوف!» يكون سفيدر يجايلوف الحقيقى قد اتخذ قراره: السفر أيضاً إلى بطرسبرج!

وعلى الفور وبسرعة تتقاطع كل هذه الخطوط عند نقطة واحدة، تشابك الخيوط لتصنع عقدة واحدة، كل شىء يتلاقى،

يتكشف، «يتجمع»...

فى ذلك اليوم نفسه الذى ترسل فيه الأم خطابها إلى راسكولنيكوف تلقى مارتا بتروفنا حتفها (مسمومة على يد سفيدر يجايلوف) أى أن جريمة القتل التى يرتكبها سفيدر يجايلوف تقع قبل يومين تقريبا من الجريمة التى يرتكبها راسكولنيكوف.

فى ذلك اليوم نفسه الذى يقتل فيه راسكولنيكوف المرابية وأختها ليزافيتا، يجلس سفيدر يجايلوف فى القطار ويروح يفكر فى راسكولنيكوف بالتحديد: «أنا نفسى ومذ كنت ما أزال مستقلاً القطار فى طريقى إلى هنا، كنت أعول على أنك ستخبرنى بشىء جديد، وأننى سأنجح حتماً فى الحصول من ورائك على منفعة ما».

وعندما يقع راسكولنيكوف فى فراشه فريسة الهذيان بعد ارتكاب جريمته، يكون سفيدر يجايلوف فى محطة مالايا فيشيريا يتناول القهوة... «أنظر فإذا بمارفا بتروفنا تجلس فجأة إلى جوارى وفى يدها ورق لعب: «هل تود يا أركادى إيفانوفيتش أن أرى لك الطالع فى أمر سفرك؟» وكانت مارتا بتروفنا ماهرة فى قراءة الورق. لن أغفر لنفسى مطلقاً أننى لم أقبل اقتراحها.

لقد هربت مذعوراً وفى هذه اللحظة إذ بجرس القطار يدق معلناً سير القطار».

وبينما كان راسكولنيكوف سائراً فى أحد الشوارع «إذ بالأرض تنشق عن رجل» يصيح فيه: «قاتل!» بينما تتجه نحو شقة سفيدر يجايلوف «مرة أخرى على حين غرة مارتا بتروفنا مرتدية فستاناً جديداً من الحرير الأخضر له ذيل طويل: «مرحى، أركادى إيفانوفيتش! هل يعجبك فستانى؟».

بعد هذا «اللقاء» مباشرة يهرع سفيدر يجايلوف إلى راسكولنيكوف الذى كانت العجوز «قد سمحت له بالزيارة». يدخل سفيدر يجايلوف فجأة و(هذا ما نستشعره) كأنما أبصر حلم راسكولنيكوف الذى يبدو وكأنما أدرك هو الآخر من الكلمة الأولى حلم سفيدر يجايلوف:

– «يقولون إنك أيضا أرسلت مارفا بتروفنا إلى العالم الآخر؟».

ويأخذ سفيدر يجايلوف فى التحدث إلى راسكولنيكوف عن زيارات مارفا بتروفنا له من هذا العالم الآخر، ولنعاود القراءة:

«قال راسكولنيكوف فجأة :

– لا أدرى ما الذى جعلنى أفكر أن أمراً مثل هذا لابد من

أن يحدث لك حتماً.

وفي اللحظة نفسها اندهش راسكولنيكوف لما تفوه به. لقد كان في حالة عظيمة من الاضطراب.

سأله سفيدر يجايلوف ذاهلاً:

– أحقاً؟ أحقاً فكرت في ذلك؟ أهذا ممكن؟ ألم أقل لك إن بيننا شيئاً مشتركاً؟ هه؟

– لم تقل لي شيئاً من هذا قط! هكذا أجابه راسكولنيكوف بحدة وبانفعال بالغ.

– لم أقل ؟

– لا !

– لقد خيل لي أنني قلت. فمنذ اللحظة التي دخلت فيها ورأيتك راقداً مغمض العينين متظاهراً بالنوم، قلت لنفسي «إنه هو! هو بعينه!».

صاح راسكولنيكوف: ماذا تقصد بقولك «هو بعينه»؟ عن أي شيء تتحدث؟

أجاب سفيدر يجايلوف متمتماً وبصدق تام وقد أسقط في يده:

– عن أي شيء؟ حقاً لا أدري عن أي شيء!

ساد الصمت دقيقة. كان الرجلان خلالها ينظران مباشرة كل في عيني الآخر».

يتولد لدينا انطباع كامل أن كلاً من الرجلين قد رأى الآخر، قد استرق السمع على الآخر منذ زمن بعيد جداً قبل أن يلتقيا. يتولد لدينا إيمان تام بأن كل المصادفات «تشكل» الحياة نفسها، وما على الفنان إلا أن يقوم باكتشافها، وهو نفسه الذى يندهش كما لو كان يزيدها حبكة وأنت أيها القارئ تدهش لأستاذيته، وإن كنت لا ترغب فى أن تلحظ هذه الأستاذية.

ثلاثة عشر يوماً من شهر يوليو

زائد عام ونصف

اليوم الأول

* «فى مطلع شهر يوليو، فى يوم شديد الحرارة عند حلول المساء».

* يخرج راسكولنيكوف من غرفته الصغيرة «كما لو كان لم يحزم أمره بعد».

* «بروفة».

* لقاء مع مارميلادوف.

* يوصله إلى منزله.

اليوم الثانى

* يستيقظ فى العاشرة صباحاً.
* خطاب من أمه.
* مشهد فى الشارع.
* «الحلم الفظيع» فى جزيرة بتروفسكى.
* الاستماع عرَضاً إلى حديث فى ميدان العلف (فى حوالى التاسعة مساء).

اليوم الثالث

* «ينام طويلاً على غير العادة دون أحلام». يوقظه فى النهاية صراخ ما. الساعة تجاوزت السابعة منذ زمن!

– منذ زمن ! يا إلهى!

* جريمة القتل (بين السابعة والنصف والثامنة مساء).

اليوم الرابع

* ناستاسيا توقظه فى الحادية عشرة صباحاً: مذكرة من مكتب الشرطة.
* مشهد فى مكتب الشرطة.
* إخفاء أشياء العجوز.
* فى زيارة رازوميخين.

* يتسكع فى الشوارع.

* العودة إلى البيت عند المساء. مرة أخرى حلم فظيع تنتابه بعده «إغماءة طويلة» (لمدة ثلاثة أيام).

اليوم الثامن

* يعود إلى وعيه فى العاشرة صباحاً. يزوره رازوميخين: «اليوم الرابع بالكاد يصيب شيئاً من الطعام والشراب».

* يعود راسكولنيكوف للنوم مرة أخرى حتى السادسة مساء.

* يظهر رازوميخين (فى ملابس جديدة) وكذلك زوسيموف ثم أخيراً لوجين.

* راسكولنيكوف يطرد لوجين. ويخرج الجميع.

* يتسلل راسكولنيكوف إلى الشارع (فى حوالى الثامنة مساء). «هل تحب أغانى الشوارع؟...».

* مشهد مع زاميتوف فى «قصر الكريستال» يعثر على رازوميخين.

* على الجسر تلقى امرأة سكيرة بنفسها إلى النهر.

* يذهب إلى المنزل نفسه. إلى الشقة نفسها...

* وفاة مارميلادوف.

* يذهب إلى رازوميخين ويصطحبه إلى المنزل.

* الضوء يسطع فى غرفته – وصلت أمه وأخته.

اليوم التاسع

* يجتمع لديه فى الصباح : الأم والأخت، ورازوميخين، وزوسيموف، ثم تأتى سونيا بعد ذلك (تدعوه لمأدبة التأبين).

* مشهد عند بورفير.

* شخص مجهول فى الشارع يقول له : «أنت القاتل».

* فى المنزل. حلم – هذيان. سفيدر يجايلوف يظهر عند عتبة الباب. حديث بينهما.

* عند الثامنة يذهب إلى أمه وأخته بصحبة رازوميخين. ينفجر فى لوجين.

* راسكولنيكوف فى زيارة سونيا. («لقد أتيت لك للمرة الأخيرة»).

اليوم العاشر

* عند بورفير. مشهد مع ميكولكا.

* مأدبة التأبين.

* عند سونيا.

* وفاة كاترينا إيفانوفنا.

* راسكولنيكوف يصاب بهذيان.

اليوم الثانى عشر

* «تذكر أن هذا هو اليوم المحدد لدفن كاترينا إيفانوفنا وسُرَّ لعدم وجوده عندهم».

* (الدفن - تبعا للتقاليد الأورثوذكسية يتم عادة فى اليوم الثالث للوفاة بما فيه يوم الدفن).

* مشاهد مع رازوميخين، بورفير، سفيدر يجايلوف (ثم مشاهد سفيدر يجايلوف مع دونيا وسونيا وفى الخمارة وفى الفندق).

اليوم الثالث عشر

* الخامسة صباحاً: سفيدر يجايلوف يطلق الرصاص على نفسه.

* راسكولنيكوف يقطع طرقات المدينة طوال الليل والنهار بالقرب من نهر النيفا.

* يذهب لزيارة أمه فى السابعة.

* مشاهد مع دونيا، وسونيا وفى ميدان العلف.

* يذهب إلى قسم الشرطة.

* حكم المحكمة (أعمال شاقة من الدرجة الثانية لمدة ثمانى سنوات) يتبع ذلك مرور خمسة أشهر من وصوله، إذًا نحن الآن فى ديسمبر ١٨٦٥.

* بعد مرور شهرين (فى فبراير ١٨٦٦) تتزوج دونيا من رازوميخين (فى هذه الفترة تكون الرواية قد بدأ نشرها منذ يناير ١٨٦٦).

* فى الربيع تموت أم راسكولنيكوف.

* مشهد فى الكنيسة (ينكل به المعتقلون) وقع «فى الأسبوع الثامن من الصيام الكبير» عام ١٨٦٧ (بدء الصيام الكبير فى هذا العام فى فبراير)، أى فى أواخر فبراير أو مطلع مارس.

* يمرض راسكولنيكوف بعد ذلك «رقد فى المستشفى طوال نهاية الصيام الكبير والقداس (القداس من ٧ إلى ١٦ أبريل).

* آخر مشهد (راسكولنيكوف مع سونيا فى الصباح الباكر على شاطئ النهر) فى الربيع، فى نهاية أبريل عام ١٨٦٧.

أمر نادر، إن لم يكن الوحيد من نوعه: ظلت الرواية تنشر طوال عام ١٨٦٦م أما الأحداث الأخيرة فكان من المنتظر أن تحدث فى الواقع فى العام التالى، ١٨٦٧ الذى لم يحل بعد!

* من المنتظر أن يفرج عن راسكولنيكوف فى يوليو ١٨٧٣...

هذا الجرد هو بمثابة فهرسة مفصلة للرواية. لقد استعنت قبل ذلك بمختلف المقارنات (التحليق فوق الرواية وسماعها بوصفها مؤلفاً موسيقياً) والآن أود أن أقارن هذه الفهرسة بالخارطة.

إن خارطة أرض مجهولة، وخاصة بالنسبة إلى شخص غير قادر على قراءة الخارطة، هى خارطة ميتة. لكن خارطة أرض معروفة وبالنسبة إلى شخص يحسن النظر فى الخرائط، شخص يحب أن يتأملها، هى خارطة تموج بالحياة. إننى أعرف هذا النوع من الرجال: فهم بطبعهم شعراء حقيقيون. إن خيالهم يتغذى على نحو ملهم لا حدود له من واقع الحياة نفسها...

بعد أن قمت بعمل هذه الفهرسة المفصلة أود أن يقوم القارئ الذى أتم قراءة الرواية - القارئ الذى أحبها - بتأمل هذه الخارطة المختصرة للطرق الروحية التى سلكها راسكولنيكوف، وأن يتذكر مرة أخرى كل هذه الرواية الحية وأن يحبها أكثر وأن يعجب بجمال الكدح الذى بذله الأستاذ العبقرى الذى ظل دائما غير راضٍ عن نفسه.

الهوامش :

(*) المصدر يورى كارياكين، دستويفسكى عشية القرن الحادى والعشرين، موسكو، دار نشر «الكاتب السوفيتى»، ١٩٨٩ الفصل التاسع ص ١١٥، ١٣٧.

(١) ليونيد جروسمان، دستويفسكى، موسكو، ١٩٨٢ ص ٣٥١.

(٢) مقطع من قصيدة «*الفارس الحجرى*» للشاعر الروسى بوشكين. (المترجم)

(٣) الإشارة إلى برج قلعة بتروبافلوفسك التى اعتقل فيها دستويفسكى إبان التحقيق معه فى قضية بتراشفسكى. (المترجم)

الاعتراف كشكل من أشكال العقاب في رواية «الإخوة كارامازوف»(*)

أ. س. سوبينا

تعد الحاجة إلى «البوح الذاتي الاعترافي» كما أشار باختين[1] سمة من سمات البطل عند دستويفسكي: على أن هذا الفعل من أفعال إدراك الذات يكون بلا معنى دون اشتراك شخص آخر يتلقى هذا الاعتراف، فوجود من يتجه إليهم المعترِف باعترافه أمر ضروري، حتى ولو كان هذا الوجود على نحو غير مرئي. إن الإنسان حال قيامه بالاعتراف يحاول أن يحدد مكانه بالنسبة إلى ما يعرف عن ذاته، ثم يأمل - وهو يقوم بإصدار الحكم على نفسه - في استجابة المستمع تجاه هذه الأحكام التي أصدرها في سياق اعترافه. إن موضوع الاعتراف في حد ذاته لا يصبح دائما موضوعاً للجدال وصدام الأفكار، إذ يصبح الأمر الجوهري هو حقيقة تحليل الشخص لأفعاله، ومن ثم لا يتطلب الأمر دخول المستمع شريكاً في الجدل وإنما يصبح

الأمر الضرورى فى هذا النوع من التعامل هو الصلة الروحية الداخلية والقدرة على توصيل الأفكار والأحاسيس التى يصعب التعبير عنها بالكلمات. هنا يمكن بنظرة واحدة أو إيماءة، حل الأمر برمته: فإما أن يصبح الشخص على طريق الخطيئة وإما أن يبدأ منذ هذه اللحظة ميلاده الأخلاقى الجديد.

إن الوضع النفسى المعقد الذى يكون عليه الطرفان اللذان يشتركان فى الحوار الاعترافى يكشف عن عمق الإشكالية الأخلاقية التى أقلقت دستويفسكى فى علاقته بموضوع الذنب والعقاب، وهو الموضوع الذى ظل حيويا على الدوام بالنسبة إليه، فاعتراف الخاطئ أمام شخص آخر أمر - فى طبيعته الأخلاقية - لا يعنى فقط الحاجة إلى طرح ثقل الذنب أو الجريمة عن كاهله والتكفير بالاعتراف - ولو عن جزء يسير من هذا الذنب - وإنما هو رغبة شديدة فى الحصول أو الوصول مع المتلقى إلى علاقة خاصة موجودة خارج التواصل الإنسانى العادى[٢].

إن يقظة الوعى بالذنب أمر فردى خالص، ولهذا فإن طابع الاعتراف يرتبط بالدرجة الأولى بالخصائص الأخلاقية النفسية للمعترف. على أنه وبالرغم من تنوع صور المعاناة البشرية فإن هناك - فى رأى دستويفسكى - قانوناً عاماً يحدد العلاقات

المتبادلة بين الناس عندما يتقاربون فى لحظة الاعتراف. من الضرورى هنا بشكل خاص أن نعلم أن دستويفسكى قد نسب شكل الحوار الاعترافى نفسه إلى التقليد القديم، الذى يعلن فيه الخاطئ ندمه أمام قديس أو ولى فيقوم هذا - تبعا لدرجة الذنب - بالحكم على المذنب بالتوبة العلنية أمام الناس أو يغفر له حاملا عنه أوزاره[٣]. يقترح زوسيما فى نقاشه مع تلاميذه قبل أن يموت طريقة «كلاسيكية» للسلوك فى هذا الموقف الصعب. وكل الاستطرادات التى يقولها، يقوم أليوشا بتنفيذها - بإرادته أو بدون إرادته - مما يؤكد إيمانه بالفكرة الأساسية: «... خذ نفسك واجعلها مسئولة عن خطايا البشر (...) اجعل نفسك مسئولا بإخلاص عن الجميع وعن كل شىء وعندها فقط سترى أن الأمر هو على هذا النحو فى الواقع وأنك بالفعل مسئول عن كل شىء وعن الناس جميعا»[٤]. إن اعتراف المجرم يتطلب من «الآخر» نقاءً أخلاقياً وقدرة فائقة على المشاركة والرحمة، فضلا عن أمر آخر أيضا - لعله أكثر أهمية - وهو إحساس الاستجابة باقتسام الذنب مع الخاطئ، وهو الإحساس الذى من دونه - فى رأى صاحب «الإخوة كارامازوف» - يصبح بعث هذا الخاطئ أخلاقيا أمراً مستحيلاً.

ويعد المقطع الخاص «بالضيف الغامض» مقطعا ذا دلالة فى هذا الصدد، إذ يقوم زوسيما وهو يستمع إلى ضيفه بالحكم عليه بالاعتراف العلنى. وهذا التدخل فى مصير الآخر يتطلب منه هو نفسه الاستعداد لمعاناة التجربة التى خاضها القاتل. إن من يقتسم الذنب مع الخاطئ فى لحظة معاناة مشتركة يصبح فى مكانه ومن ثم يعتبر كما لو كان شريكاً له فى جرمه الذى ارتكبه، وفى الوقت نفسه فإن عليه أن يسمو إلى درجة الحكم الأخلاقى عليه وأن يتصرف أيضا بصفته النفس اللوامة لهذا المجرم. إن مبدأ «كل شخص مسئول عن الجميع وكل شخص مذنب بشكل ما» هو مبدأ يقوم بالتحديد على هذا النمط من العلاقات بين الناس. إن المضمون الأخلاقى الفلسفى لرواية دستويفسكى الأخيرة - فى جوهره - ليعد دليلا على هذه الفكرة الأخلاقية. إن كل إنسان - فى رأى الكاتب - يساهم بجزء من الشر فى العالم، ولذلك فهو مسئول أخلاقيا عن عدم تحقيق الانسجام الكونى. إن مصيبة البشر إنما تكمن فى أنهم يفقدون سعادتهم عندما ينكبون على شهواتهم. يؤكد أخو الأب زوسيما ذلك بقوله: «الحياة جنة، جميعنا يعيش فيها، ونحن لا نريد أن نعرف ذلك، فإذا ما أردنا أن نعرف أصبحت منذ الغد

جنة للجميع»، من هذا ندرك صعوبة تحديد ذنب الإنسان، فلا يوجد فى هذا العالم أبرياء، أى لا يوجد هناك من لم يشارك فى زيادة الشر، ولهذا فإن كل شخص مذنب (مسئول) بصورة شخصية عن خطايا الآخرين. ومن أجل الحفاظ على هذه الدعوة يصر الأب زوسيما على أن يوصى بأن يحافظ كل منهم على الآخر وأن يحب الجميع بعضهم بعضاً: «.... كل منا مذنب فى حق الجميع وفى حق كل شىء كائن على الأرض دون شك. وإنما كل فرد من البشر مسئول عن كل فرد فى هذا الكون». ونتيجة لهذا التوحد فإن الإنسان الذى يعرف جريمة جاره، عليه أن يتحمل وزرها كما لو كانت وزره هو الشخصى، مادام مشتركاً على نحو مباشر أو غير مباشر فى انتشار الشر فى العالم. إن فكرة العلاقة المشتركة بين الجميع بعضهم ببعض فى تيار الوجود الواحد هى أقرب ما تكون لنظرات تولستوى «الأخيرة». وفى بحثه المسمى «عن الحياة»[٥] يكتب تولستوى قائلاً: «إن عذاب المعاناة هو ذلك الألم الذى يقاسى منه هؤلاء الذين يحاولون قطع رابطة الحب بينهم وبين أسلافهم وأحفادهم وبين معاصريهم. تلك الرابطة التى تصل بين الحياة البشرية وحياة العالم»[٦]. إن على كل إنسان أن ينطلق فى تصرفاته من

الشعور بهذا التوحد الحى، وإلا فإنه يخاطر بدفع ثمن باهظ من جراء سوء فهمه لقانون الحياة الأساسى. إن جوهر الذنب التراجيدى لإنسان دستويفسكى والذى يؤدى به إلى المعاناة وإلى المرض وفى النهاية إلى آلام قتل النفس المبرحة لحظة الاعتراف، إنما تكمن فى أن الإنسان يتبع مغمض العينين صوت شهواته الأنانية مخالفاً بذلك التوازن الأخلاقى للعالم والذى هو أساس الانسجام الشامل.

على هذا النحو نجد ديمترى كارامازوف مذنبا فى كونه قد استسلم للهوى «الجامح» ولشهواته، كما لو كانت قضاء وقدرا، بينما يستسلم إيفان لرغبته الطموح فى إعادة صياغة البشرية «وفقا لنظام جديد»، ويكرس أليوشا حبه كله لزوسيما، وتستسلم جروشنكا لنزوة تجربة تأثير جاذبيتها الأنثوية الطاغية، وتستسلم كاترينا إيفانوفنا لكبريائها الشرير... إلى آخره. كل هذا يجعل المأساة الكارامازوفية أمراً محتما وفى الوقت نفسه يفقد الناس الحق الأخلاقى فى نقل المسئولية عن التعنت لوضعها على عاتق شخص واحد أياً كان، ولو كان أحد أكبر الخاطئين.

لنعد إلى مقطع من مشهد «الضيف الغامض»، إن الرغبة

الحارة لزوسيما فى اقتسام الألم مع القاتل («وددت لو اقتسمت معه نصيبه لكى أخفف عنه») تثير لدى الأخير مشاعر الكراهية تجاه هذا الإنسان الرحيم بوصفه شريكا فى الجرم، وقاضيا يوجه الاتهام، ونفساً لوامة. إنه أمر غير محتمل بالنسبة إلى المجرم أن يعى أن شخصا ما آخر مطلع على روحه بأسرها بقدر اطلاعه على الجرم الذى ارتكبه، ولهذا يجد أن من حق هذا الآخر أن يطلب منه أن يعلن توبته على الملأ. يعترف «الضيف الغامض» لزوسيما قائلا: «لقد كرهتك، كما لو كنت أنت علة شقائى وكما لو كنت أنت المذنب»، ثم يستطرد فى شرح دوافع كراهيته: «... كيف أستطيع أن أنظر إليه بعد ذلك إذا لم أشِ بنفسى؟»، «... إنه الوحيد الذى قيدنى وهو قاضٍ، لم يعد باستطاعتى أن أتجنب الحكم الذى ينتظرنى فى الغد لأنه يعرف كل شىء». إن العواقب الأخلاقية النفسية للاعتراف تصبح بالتحديد - فى رأى دستويفسكى - أصعب وأفظع الأوقات فى حياة من يعانى من الإحساس بالذنب، باعتبارها العقاب الأكبر الذى أرسله الله إليه جزاء ما انتهك من القوانين، والأحرى أن هذا العقاب العادل ليس انتقاما للذنوب بتدمير الإنسان، وإنما هو - على العكس من ذلك - كفارة لها، ابتلاء أخلاقى ضرورى

قبل العودة المنتظرة إلى الناس والبعث لحياة جديدة. يرى دستويفسكى أن الإنسان يلقى عن كاهله أحمال الذنوب عندما يعلن عن توبته علنا، متقبلا كراهية الناس واحتقارهم له، باعتبارهما جزاءً وفاقاً لانفصاله عنهم بجريمته المتكبرة المستبدة. وعن صعوبة الحالة النفسية للإنسان الذى يدفع بآخر للاعتراف بذنبه يتأمل ليف تولستوى مقترحاً مشهد نخليودوف إبان إصدار الحكم على كاتيوشا وذلك فى رواية «البعث». على أن الأمر الذى ظل أمراً شخصياً يخص ضمير البطل عند تولستوى، يظل عند دستويفسكى حادثا ذا مغزى إنسانى شامل، ويظل حدث توبة الخاطئ علناً أمراً ذا دلالة كبرى فى الإبداع الفنى له، ليصبح فى الوقت نفسه مأثرته الإنسانية باسم البشر ومستقبل حياتهم وسعادتهم الشاملة. إن الإنسان، وهو يعانى من مشاعر الاحتقار والعار والإذلال الحتمية، التى لا مفر منها لحظة الاعتراف، يعطى بذلك للآخرين المثال للسلوك المسيحى الحق، الذى يهدف - كما يعتقد دستويفسكى - إلى تجاوز الإنسان «لذاته» أى للعزلة والأنانية والنظرة الفردية الضيقة للعالم (انظر على سبيل المثال كلمات «الضيف الغامض» عن طبيعة «العزلة» الإنسانية التى تسبق حلول «مملكة السماء»

والاتحاد «بالكل» في شعور شامل بالذنب: « ... إن كل إنسان في عصرنا هذا يسعى حثيثاً للابتعاد عن الآخرين أملاً أن يستمتع وحده بالحياة حتى الثمالة، بينما الحقيقة أن هذه الجهود التي يبذلها تأخذه بدلا من الشعور بالامتلاء بالحياة إلى السقوط في وحشة العزلة التامة وتدفع به إلى الانتحار الروحي»). ليس من قبيل الصدفة إذن أن زوسيما يرى وهو يقيم الحكم على «ضيفه الغامض» بالتوبة، أن في هذا التطهير الأخلاقي الضروري نوعا من مأثرة التضحية بالذات: «سيفهمون مأثرتك (...) إن لم يكن الآن ففي المستقبل، سيفهمون لأنك تكون قد خدمت الحقيقة، خدمت ما هو أسمى منها ...». أما ديمتري كارامازوف فيقيم الحكم على نفسه إبان اعترافه لأليوشا عشية الحكم بالأشغال الشاقة في المعتقل، مؤمناً بأن المعاناة نتيجة الاتهام الظالم هي الطريق الأوحد لتجاوز الروح الكارامازوفية وتربية النفس على الإنسانية العميقة الحقة (انظر فصل: النشيد والسر).

على أنه ينبغي علينا أن نلاحظ أن الاستعداد لتحمل عار التوبة على الملأ يصاحبه دائما عند أبطال دستويفسكي شعور جارف غاضب بالكراهية والاحتقار نحو الناس. إن المعترف هنا

يبدو كما لو كان يتخذ منذ البداية موقفاً دفاعياً تجاه هؤلاء الناس الذين وقف أمامهم بالتحديد ليتلقوا توبته، إنه يكون مقتنعاً تماماً بأنهم مذنبون مثله والأهم أنهم كاذبون ومنافقون، وعلى هذا فهم غير جديرين باجتراحه هذه المأثرة. إن هذا «التحدى» من جانب المذنب تجاه القاضى، أى عندما يتحول المذنب ليقف مكان قاضيه الأخلاقى ليعرف ما إذا كان من حق هذا القاضى أن يعرضه للعقاب، هو تحد موجود تقريباً فى كل الحوارات الاعترافية فى روايات دستويفسكى (انظر كلمات تيخون لستافروجين بشأن «أسلوب» اعترافه فى رواية «الشياطين»). لقد كان الكاتب يدرك وهو يدرس الأعماق «السحيقة» للنفس أن إخلاص الاعتراف الذاتى بالذنب، باعتباره فعلا أخلاقيا ثورياً، يقف عند الإنسان على النقيض من واحدة من أهم مساعيه ألا وهى الحاجة إلى تأكيد «الأنا» لديه فى العزلة عن باقى البشر، الذين لا يملكون الموهبة على الوقوف ضد العالم الظالم والذين لا يرون الفرق بين الخير والشر، وهو ما يعنى عدم امتلاكهم حق الحكم والعقاب. وعن وضع هذا الشخص فى عالم «الجميع»، عالم اللامبالاة والقسوة، إنما أراد دستويفسكى أن يحدثنا فى مقدمة روايته «المراهق»: «أنا وحدى

الذى كشف مأساة العالم السفلى المتمثلة فى المعاناة وفى قتل الذات وفى الوعى بالأفضل ثم استحالة تحقيقه ثم - وهو الأهم - إيمان هؤلاء التعساء، وكلهم على هذا النحو، إيماناً راسخاً أن إصلاحهم لأنفسهم أمر لا طائل من ورائه! ما الذى يمكن أن نشد به أزر الذين يسعون لإصلاح أنفسهم؟ نمنحهم مكافأة أم نوليهم الثقة؟ لا أحد يمكنه أن يكافئهم وليس هناك من يستحق أن نوليه الثقة! ما هى إلا خطوة واحدة من هنا لتجد الرذيلة والجريمة (القتل) منتشرة فى أحط صورها»(٧).

لكن كل توبة تكون موجهة للناس، وفى التوبة بالتحديد إنما يعانى «الإنسان المتكبر» وتوضع «صلابته» على المحك. كثيراً ما تعتور المعترف إبان قيامه باختبار إخلاص ونقاء ثورته حالة من الضعف فى كبح كراهيته لهؤلاء الذين تجاسروا على إصدار حكمهم الأخلاقى عليه وشعوره بأنه أصبح أدنى منزلة منهم، وأن السبب فى معاناته مرده إليهم. فى الوقت نفسه فإنه يشعر تجاههم بالاحتقار. إن الرجل الذى يتحمل هذه التجربة المروعة يستطيع بعد كل ذلك أن ينتصر على ما فى داخله من أنانية وعلى ضيق أفقه، ومن ثم يتخير الطريق الوحيد الصواب للخير الشامل (من المميز فى هذا الشأن قصة المبارزة التى خاضها

الأب زوسيما). ويرى دستويفسكى أن اتحاد الناس فى الإحساس بالذنب عن طريق التوبة العلنية هو أكثر أنواع العقاب إنسانية، فضلاً عن كونه أفضل وسيلة لحل كل النزاعات الاجتماعية والأخلاقية. يقول «الضيف الغامض» مبشراً: «على الإنسان أن يعطى - فجأة - المثل والقدوة وأن ينتشل روحه من براثن العزلة وأن يجترح مأثرة الحب الأخوى الشامل حتى ولو اتهم بالبله من أجل ألا تموت هذه الفكرة العظيمة». لهذا يبدو سلوك الإنسان لحظة الاعتراف نوعاً من الاستعداد النفسى لتحمل العقاب، ومن ثم فهى تحدد ما إذا كان الإنسان أهلاً لأن يدرك كونه معاقباً. من اللافت على وجه الخصوص فى هذا الصدد الاختلاف بين الأخوين ديمترى وإيفان كارامازوف، فكلاهما يستجيب على نحو مختلف تجاه معاناة أخيه أليوشا. فإذا كانت ثقة ميتيا المطلقة وصراحته المتناهية أمام أخيه فى جوهرها أحد أعراض بعث الروح الساعية إلى الخلاص من الرعب والعار، ومن الروح الكارامازوفية («ستستمع إلىّ وستحكم علىّ وسوف تصفح عنى لأننى بحاجة لأحد أسمى منى يستمع إلىّ...»)، فإن إيفان على العكس من ذلك لا يسمح لأليوشا بالولوج إلى عالمه الداخلى وبخاصة فى تلك الأوقات التى

يكون فيها فى أشد الحاجة إليه. إن إيفان فى حاجة إلى «آخر» ربما أكثر من حاجة ديمترى إليه: ففى الوقت الذى يصدر فيه إيفان حكمه على الكون، فإنه يشعر فى الوقت نفسه بالضلال تجاه معرفته بذاته، والسبب فى عذاباته الأخلاقية إنما يرجع إلى أن البطل لا يستطيع أن يدرك مدى نصيبه من الذنب فى «الكارثة» التى حلت. إن إيفان وقد انعزل عن الناس ولم يعد بإمكانه أن يقوم بتحليل تصرفاته أمام «الآخر» بدأ يترجح ألما بين تبرير الذات واتهامها، فى الوقت نفسه فإن أليوشا كان يفهم الحالة النفسية التى يمر بها أخوه إيفان. كان أليوشا مقتنعا بأن على إيفان ألا ينغمس فى طريق اتهام الذات الخطر الذى يمكن أن يؤدى به إلى الإخلال بالتوازن الأخلاقى والسقوط الروحى: «... إيفان لقد قلت لنفسك أكثر من مرة إنك أنت القاتل، لقد قلت لنفسك ذلك مرارا عندما كنت وحيدا طوال هذين الشهرين الفظيعين (...) لقد اتهمت نفسك (...) لكنك لم تقتل، أنت مخطئ، لست أنت القاتل (...) إن الله هو الذى أوحى لى أن أقول لك هذا ولو جعلك هذا تكرهنى منذ الآن وإلى الأبد».

على أن هناك أمرًا آخر لا يقل بشاعة بالنسبة إلى البطل ألا وهو تبرير الذات، فعندما يعانى إيفان من جراء حاجته الشديدة

إلى مستمع حقيقى ويدرك استحالة سد هذه الحاجة، يبدأ وعيه فى خلق شريك وهمى ليبثه اعترافه. وهكذا يظهر الشيطان، القرين اللغز والضمير المتمرد للبطل والشاهد المجهول على قاتل فيودور بافلوفيتش والمدعى الأخلاقى لإيفان. يقوم الشيطان – وهو يفضح الموقف الأخلاقى للبطل – بدفعه تجاه العدمية الأخلاقية («إن الله لا يخضع للقوانين») الأمر الذى يجب أن تكون نتيجته الطبيعية أن يتحقق مبدأ «كل شىء مباح». يقف إيفان وحيداً لا حول له ولا قوة أمام الأسئلة الفظيعة لقرينه («... لا أستطيع احتمال هذه الأسئلة. من الذى يحق له أن يلقى علىّ بهذه الأسئلة؟») وهذه الضرورة للاعتراف بالذنب فى غياب المشاركة والتعاطف تدفع بأبطال دستويفسكى إلى تفكك الوعى وإلى «ثنائية» نفسية وأخلاقية. يرى مبدع المفتش الأعظم الذى يتألم لمعاناة الآخرين أنه أن تملك حق تجاوز عذاباتك الأخلاقية (لماذا أتعذب بوخز الضمير؟ من قبيل العادة. تلك العادة التى مارستها البشرية على مدى سبعة آلاف سنة فما إن نتحرر منها حتى نصبح آلهة) متخذا موقف اللامبالاة تجاه أحكام الناس عليك («إننى أحتقر رأيكم وأسخر من فزعكم») فأنت غير مدرك أن هذه الأحكام هى العقاب الأكبر ذاته، وعلى الرغم من ذلك،

فإن الجانب الإنسانى فى بطل دستويفسكى فى نهاية الأمر هو الذى يتغلب على «ما هو غير إنسانى».

(إن أليوشا وكاترينا إيفانوفنا وليزا وبقية أبطال المأساة الكارامازوفية لا يتخذون على الإطلاق موقفا سلبيا تجاه إيفان الذى يحتقر الناس) إن ما هو إنسانى يتمسك بعقيدة الحياة التى يشقى بها حتى النهاية ليظل هو ذاته حتى فى وقت التوبة وفى المحكمة، الأمر الذى يناقض طبيعته تماما. إن ثورة التطهر الروحى أمر مستحيل بالنسبة إلى إيفان، بينما هى أمر قريب إلى ديمترى (من الملاحظ أن إيفان يدرك ولكنه يرفض «نشيد» أخيه)[٨] الذى يستطيع القيام به أمام العيون اللامبالية و«الجماهير» المتعطشة للفضيحة. ولكن على الرغم من أن البطل يرفض هذا الأمر – الذى ربما يكون الشىء الوحيد الذى فيه خلاصه – فإن دستويفسكى يقدم إمكانية البعث وشفاء الوعى المريض لإيفان كارامازوف، مشيرا إلى أن معاناة إيفان التى لا برء منها يمكن أن تصبح السبب وراء هلاكه معنويا وماديا.

ظل دستويفسكى يأمل أن يقدم المجتمعُ للمذنب (للمجرم) إمكانية البعث والاستقامة على أسس مسيحية مرصعة بالوصايا الإنسانية، مؤمناً بأن عقاب الإنسان بيد أخيه الإنسان يجب أن

يتم بعيدا عن النظم التى تحددها العلاقات الاجتماعية القانونية فى الدولة البورجوازية. إن مبدأ «إن كل شخص مسئول عن الآخرين»، يجب - من وجهة نظر دستويفسكى - أن يكون المبدأ السائد فى القضاء الروسى الذى أصبح حقيقة إنسانيا وعادلا، أى أصبح يساعد بكل الوسائل على بعث الفرد الذى عانى من حالة الفوضى الروحية والعزلة. وعلى الرغم من أن «الاضطراب» القائم ينفى إمكانية الوصول إلى المثال المطلوب، فإن دستويفسكى كان يؤمن بأن الاعتراف هو نموذج المستقبل له.

الهوامش :

(*) المصدر : دستويفسكى مواد وأبحاث، ج ٦، أكاديمية العلوم بالاتحاد السوفيتى، معهد الأدب الروسى، لينينجراد «ناؤكا»، ١٩٨٥ ص ١٢٩ - ١٣٦.

(١) كتب باختين: «... فبواسطة شكل البوح الذاتى الاعترافى وحده يمكن أن تقدم - فى رأى دستويفسكى - الكلمة الأخيرة عن الإنسان، كلمة معادلة له تقريبا» ميخائيل باختين. مشكلات الإبداع الفنى عند دستويفسكى، موسكو، ١٩٦٣، ص ٨٣.

(٢) ليست كلمات ديمترى إلى أليوشا قبل اعترافات «قلب حار» شعرا من قبيل الحماس الفارغ وإنما هى رجاء بالغ الإخلاص: «اسمع، إذا انفصل فجأة مخلوقان عن جميع مشاغل الأرض وهمومها، واندفعا أو اندفع أحدهما على الأقل نحو العالم الرائع، فإذا هو، فى اللحظة التى يهم فيها أن يسمو أو

يهوى إلى الحضيض، يلقى إنسانا آخر فيقول له: «افعل من أجلى كذا وكذا مما لا يستطيع المرء أن يطلبه من أحد، اللهم إلا وهو على فراش الموت...» فهل تظن أن بمقدور هذا الشخص إلا أن يلبى طلبه... إذا كان صديقه، إذا كان أخاه؟». انظر على سبيل المثال الرأى التالى الذى أورده باختين بشأن الوظيفة الخاصة «للشخص الثانى» فى الحوار الاعترافى: «إن هذا الشخص الآخر» «شخص مجهول» لن يتسنى لك أن تعرفه مطلقا، يمارس وظائفه فى الحوار خارج الموضوع وخارج الدور المحدد المرسوم له، باعتباره الإنسان الكامل نيابة عن «كل الآخرين» بالنسبة إلى «الأنا»، ونتيجة لهذا الوضع «للآخر» يتخذ التعامل طابعا خاصا وتصبح كل الأشكال الواقعية والاجتماعية المحددة موجودة فى الجانب الآخر». باختين، مرجع سابق، ص ٣٥٦.

(٣) انظر فى هذا الشأن: ف: فيتلوفسكايا. الإبداع الفنى فى رواية «الإخوة كارامازوف». لينتجراد، ١٩٧٧، ص ٩٦ - ٩٧، ١٨٠.

(٤) يعود مثل هذا الموقف الأخلاقى إلى تقاليد الفلسفة المسيحية المبكرة وثقافتها وإلى تغلغلها فى إبداع دستويفسكى الفنى. ليس محض صدفة إذن - بل على العكس تماما - أن يمتلئ هذا الإبداع بخصائص تصورات الكاتب نفسه. من الشيق فى هذا الصدد أن نتذكر ملاحظة س. أفيرينتسيف بشأن قصيدة رومان سلادكوبيفيتس، الشاعر الشهير فى العصر البيزنطى المبكر حيث يقول: «فلنلاحظ هذه العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الكلمات والترجيع: إن الكاتب وهو يلعن الإسخريوطى لا يصلى من أجله فى الترجيع، وإلا أصبح الأمر غير ذى مغزى، وإنما هو يصلى من أجل نفسه أو من أجل كل من فى المعبد («يا إلهى أنقذنا») وهو ينظر إلى ذنب يهوذا كما لو كان ذنبه هو، ويشعر باتساع قاع الجحيم أمام يهوذا كما لو أن هذا الأمر يمثل تهديدا له أيضا». (س. أفرينتيسيف. الإبداع الفنى فى الأدب البيزنطى المبكر، موسكو، ١٩٧٧، ٢٣٦).

(٥) لقيت تعاليم الأب زوسيما فى «الإخوة كارامازوف» اهتماماً خاصاً وتعاطفاً

من جانب تولستوى. راجع أ. بوكر وفسكايا فى مقالها «مواد عن دستويفسكى فى أرشيف تولستوى»، فى كتاب مختارات ياسنايا بوليانا، ١٩٧٤، تولا، ص ٨٥ – ٨٨.

(٦) ل. تولستوى. الأعمال الكاملة، موسكو، ١٩٦٣، مجلد ٢٦، ص ٤٣٠.

(٧) الأعمال الكاملة، جـ ١٦، مسودات «المراهق»، ص ٣٢٩.

(٨) يقول ميتيا لأليوشا عشية المحاكمة: «... إن إيفان يدرك معنى النشيد، آه كم يدرك إيفان معناه، لكنه لا يستجيب له ويظل صامتا. إنه لا يؤمن به».

باختين
وعلم الأدب المعاصر

كيريل إيفرسون

تقديم

عقد فى جامعة التربية بموسكو فى الفترة من ٢٦ إلى ٣٠ يونيو ١٩٩٥ المؤتمر الدولى السابع لإبداع العالم والمفكر الروسى الكبير ميخائيل فيتش باختين (١٨٩٥ - ١٩٧٥) وشارك فى هذا المؤتمر حوالى ١٥٠ عالما من ٢١ دولة من أوروبا وأمريكا وآسيا وأفريقيا، وقد فاق هذا المؤتمر الذى عقد بمدينة موسكو، بشكل ملحوظ، كل المؤتمرات الدولية التى عقدت من قبل لمناقشة إبداعات باختين، وذلك من حيث عدد المشاركين والمشكلات المطروحة للنقاش، وهو نفس ما يمكن أن نقوله فى مجال المقارنة بينه وبين العدد الكبير من المؤتمرات التى عقدت فى الذكرى المئوية لميلاد باختين فى كل من مدن: ڤيتيبسك ونيڤيل وسارانسك وأول وڤيلنوس (من مدن الاتحاد السوڤيتى

السابق)، وشيفلد (المملكة المتحدة)، وجامعة بنسلفانيا (الولايات المتحدة)، وسيريزى لاسال (فرنسا)، وفى عدد من البلاد الأخرى.

لقد بدأ الغرب فى عقد المؤتمرات المكرسة لأعمال باختين منذ عام ١٩٨٣، وجاءت المبادرة فى هذا الصدد فى أوائل الثمانينيات من جانب علماء الأدب فى كندا والولايات المتحدة الأمريكية. ومنذ ذلك الحين وحتى مطلع التسعينيات تميزت هذه المؤتمرات بسمتين بارزتين: الأولى هى أن غالبية المشاركين فيها كانوا من علماء الأدب، والثانية أن العلماء من أبناء الوطن الذى أنجب باختين لم يشاركوا فى واقع الأمر فيها. ويأتى هذا المؤتمر الأخير ليشهد على التحول الكبير الذى حدث فى المواقف التى اتخذت من باختين منذ بداية نشاطه العلمى وحتى الآن مع قرب نهاية القرن العشرين.

كان مؤتمر باختين الخامس والذى عقد فى مانشستر فى يوليو عام ١٩٩١ بمثابة نقطة تحول مهمة، إذ أصبح بمقدور علماء الأدب واللغة فى الغرب أن يقوموا - دون معوقات تذكر - بدعوة وفد من زملائهم من روسيا للمشاركة فى المؤتمر، ومنذ هذا التاريخ بدأ عقد الصلات بين الباحثين الروس والغربيين فى

مجال ما أصبح يعرف باسم (الباختينالوجيا) وإن اتسم لقاء هؤلاء بهؤلاء فجأة فى أول الأمر بالصدام بعدد من صعوبات «الحوار» البعيد إلى حد ما عن المسائل التنظيرية.

لقد رسخ مؤتمر موسكو الأخير تقليد عقد المنتديات الدولية المكرسة لباختين، بحيث تصبح كل عامين استمرارا لما تم فى الماضى، حيث توالت المؤتمرات على النحو التالى: أونتاريو (كندا، ١٩٨٣)، سردينيا (إيطاليا، ١٩٨٥)، القدس (إسرائيل، ١٩٨٧)، نوفى صاد (يوغسلافيا، ١٩٨٩)، مانشستر (المملكة المتحدة، ١٩٩١)، كوكويوكا (المكسيك، ١٩٩٣). وقد جاء الاقتراح بعقد المؤتمر فى الذكرى المئوية لمولد باختين فى مدينة موسكو من جانب علماء الغرب فى المؤتمر الذى عقد فى مانشستر، وتم التصويت عليه بالموافقة فى الاجتماع العام، على الرغم من بعض الإحساس بالقلق الذى شاب بعض أعضاء المؤتمر من الغرب، خوفا من وضع العراقيل من الجانب الروسى، بل إن بعض العلماء من موسكو كانوا يرون فى برشلونة الإسبانية بديلا أفضل، لكن الأمور سارت بحيث عقد المؤتمر فى مكانه الطبيعى تماما.

استمرت أعمال المؤتمر فى موسكو ووفقا للتقاليد أيضا لمدة

خمسة أيام، فانعقدت فى اليومين الأول والأخير جلستان عامتان، وتوزعت باقى الجلسات على الأقسام المختلفة التى بلغ عددها اثنى عشر قسما، تكررت اللقاءات فى بعضها مرتين وثلاثا.

وكانت هذه الأقسام على النحو التالى: «فلسفة الحوار» «النشاط الجمالى»، «فلسفة السياق»، «الحوار والأدب»، «الأدب والمهرجان»، «مشكلة النص»، «إمكانات الفلسفة»، «البلاغة و/أو مبدأ الحوار»، «نظرية الرواية»، «الترجمة» و«القابلية للترجمة»، «باختين والثقافة الروسية»، «باختين وما بعد الحداثة»، «معالجات أنثوية»، «بويطيقا النوع الأدبى»، «باختين والشعر»، «قراءات مع باختين»، «الروابط المشتركة للثقافات»، «علم التربية وعلم النفس»، «سيرة ميخائيل باختين فى سياق علم اجتماع الثقافة».

والآن فإن أول ما نلحظه حول مؤتمر موسكو، إذا ما قارناه بالمؤتمرات والمنتديات الدولية التى سبقته، هو تنوع الأقسام والمداخل وسيادة الاهتمام الثقافى الإنسانى الذى عرضت من خلاله الإشكاليات الثقافية الحيوية. وجدير بالذكر أن الجمهور قد ملأ القاعة التى دارت فيها ندوة «باختين وما بعد الحداثة»،

حـتى اضطر الكثـيـرون للجلوس على الأرض وخـارج أبواب القاعات التى تركت مفتوحة، وتطرق الباحثون، سواء من الروس أو الأجانب للمرة الأولى إلى الحديث فى الموضوعات الدينية.

من أهـم مـا مـيـز مـؤتمر مـوسكو هذا التـقـدم فى عـلاقـة المختصين فى باختين من الغرب ومن روسيا بعضهم ببعض. لم يقـتصر الأمـر آنذاك على حـاجز اللغـة وإنما ذلك الحـاجـز الذى كان قائما بين عالمين، بين رؤيتين مختلفتين تماما لمفهوم واحد، والآن أصبح من الممكن رؤية الباختينالوجيـا العالمية بنوع من «تعدد الأصوات» فى سيـاق الجدل العلمى، وعلى الرغم من أن الصدام الواضح أو المختفى بين علماء الأدب والفلاسفة فيما يتعلق بباختين بدا أمرا لا مفر منه لاختلاف لغتى التخصص فقد رأى البعض ضرورة الوصول إلى لغة مشتركة تتعامل مع موضوع مشترك.

من بين الموضـوعات العديدة التى نوقشت فى المؤتمر نقدم للقارئ ترجمة للدراسة التالية، مما قد يسمح له بوضع تصور عنه وخاصة فيما يتعلق بمحور «باختين وعلم الأدب».

مئوية باختين فى عالم الناطقين بالإنجليزية

كيريل إيمرسون من جامعة برينستون الأمريكية

أود لو بدأت كلمتى بطرح أسئلة تجمعت لدى نتيجة ما اكتسبته من خبرة شخصية على مدى عشرين عاما عملت فيها على تحويل باختين إلى كاتب ناطق بالإنجليزية. ماذا يعنى أن ينغمس المرء فى التعرف على كاتب ما إبان عمله مترجما؟ كيف يتسنى له طوال هذا الزمن من العمل أن يحدد - إذا صح التعبير - طابع العلاقة بينهما؟ وأخيرا عند أى مرحلة من التفاعل المتنامى بين المترجم و«المترجَم» يذوب الفرق - وفقا لباختين - بين «الشرح» و«الفهم»؟

بدأت فى ترجمة باختين فى عام ١٩٧٥، فى العام الذى توفى فيه وإليكم ما يعنيه قدر المترجم، أن يظل فى مطاردة لا نهاية لها من أجل تطابق مثالى للترجمة مع لغة الأصل، وبالطبع فإن حتمية تحقيق نجاح جزئى فقط فى هذا المجال قد أدت بى إلى فهم آخر تماما لمهمتى، مقارنة بتلك المهمة التى كانت مطروحة علىّ فى بادئ الأمر ، ولقد كان باختين نفسه مهتما أيضا بشكل كبير بهذه المشكلة، كتب باختين قبيل وفاته قائلا: «من المستحيل أن تصل إلى الفهم بكامل أحاسيسك وأن تقف فى مكان الآخر

(فاقدا مكانك)... من المستحيل أن تصل إلى فهم النص المترجم من لغة أجنبية إلى لغتك الأم».

إن هذا معناه أن الترجمة نقل وليست تطابقاً أو اندماج مفهومين فى مفهوم واحد، كيف إذن ينبغى علينا أن نصل إلى «فهم» الفرق بين صوتين، نصين، ثقافتين؟

إننى أريد فى كلمتى هذه أن أقدم محاولاتى للإجابة عن هذا السؤال. وفى هذا الصدد كنت أود لو طرحت سؤالين وثيقى الصلة بهذا السؤال: أولهما، ما الذى يميز نظرية باختين بشأن الحوار الثقافى عن نظرية السيميوطيقى الأكثر معاصرة يورى لوتمان؟ أما الثانى فما الذى يميز باختين صاحب الشهرة العريضة فى الوقت الحالى فى الدوائر العلمية الأمريكية عن باختين الذى جرى بعثه الآن فى التربة الروسية فى عصر ما بعد الشيوعية؟

كان خروج باختين «الأمريكى» على العالم عملية طويلة تطورت على نحو بالغ الغرابة وقد تحققت شعبية هذا العالم بعيدا عن الدراسات السلافية فى عام ١٩٦٨ مع نشر رسالته العلمية المنقحة باللغة الإنجليزية والتى ظهرت عندنا باسم «رابليه وعالمه» لقد حصل هذا الكتاب على لقب «أفضل الكتب مبيعا»، لا

بفضل ما به من أفكار حكيمة عن الثقافة الشعبية فى عصر النهضة، ولا بفضل لغة إيسوب المستترة التى تدعونا إلى الضحك وقد تؤدى إلى الإطاحة بالاستبداد.

لقد وصل «رابليه» باختين إلى شواطئنا قادماً لا من روسيا وإنما من فرنسا، وطن رابليه نفسه حيث كان كتاب باختين يعامل كما لو كان جزءا من الثورة الروحية التى سادت باريس عام ١٩٦٨، وارتبط اسم الكتاب، بداهة، باسم چوليا كريستيڤا البنيوية والدعائية الأولى آنذاك لباختين فى فرنسا. نشرت كريستيڤا مقالها الشهير عن «الكلمة الكرنڤالية ومبدأ الحوار» فى عام ١٩٦٧، أكدت فيه أن قيمة المهرجان الباختينى تكمن بصفة خاصة فى النسف المبيت للكلمة التى تتمتع بالثقة المطلقة. وأن الكلمة ذات الصوتين والشخصية ذات الجسدين كانا يفهمان بمغزيهما السياسى، تحديدا باعتبارهما قوتين تعملان على تقويض النظام الاجتماعى.

بعد ذلك بدأت فى عام ١٩٧٠ أنا ومايكل هولكڤيست بترجمة الأعمال الكبرى التى نشرت لأول مرة كاملة فى مجموعة «قضايا الأدب والإستاطيقا»، آنذاك كان باختين يحظى بشهرة كبيرة باعتباره المدافع عن المهرجان. لم يكن بالإمكان الحصول على

أى من أعماله المبكرة: «الكاتب والبطل» أو «نحو فلسفة الفعل»، على هذا النحو لم يكن لدينا تصور حقيقى عن تطور أفكاره أو عن مصدر اصطلاحاته.

كان باختين على علم جيد بالأعمال التى لا تحظى بالرواج وبعدد لا يستهان به من الكتاب غير المشهورين، حتى بدا وكأنه قد قرأ كل ما كتب فى هذا العالم، على أنه لما كان الرجل مقلا فى استخدامه للهوامش والتعليقات، مقتصداً فى الحديث عن حياته الإبداعية، فقد كان من أصعب الأمور تلمس «النوع الأدبى» الحرفى لحديثه ومعرفة المدرسة العلمية التى ينتمى إليها بشكل محدد (استطعنا الآن أن نتعرف من خلال الحديث الذى أجراه العالم الروسى دوفاكين مع باختين أن الأخير يعتبر نفسه فيلسوفاً مفكرا أكثر منه عالما فى الأدب)، مع من تحاور باختين؟ هذا ما لم نعرفه، وفى هذا الفراغ الذى ظللت أدور فيه أدركت أن مهمتى الأولى تتركز فى إيجاد معادل لصوت الكاتب المترجَم.

عند هذه المرحلة من عملى بدا كما لو أن باختين نفسه قد كشف لى عن السطر الأول وقدم لى «الإجابة الأولية» فى الحوار.

كـان هذا يعنى أن علىّ أن أنفـذ - بالدرجـة الأولى - فى منطقة ألفاظه، وأن أتمكن من العثور على منطق كلامه حتى فى المنولوج؛ أى عندما يتحدث الصوت منفردا solo متوجهاً بالحديث إلى نفسه. لعل باختين كان سيطلق على هذا المدخل إلى نصوصه اسم المدخل «التفسيرى»، أو بعبارة أخرى المحاولة التى يقوم بها الوعى الواحد الموجود «خارج المكان» لفهم الفكرة مكتملة أو فهم أى تعبير أياً كان فى ظروف غياب المستمع أو الناقد ثم توصيل هذا بعد ذلك إلى أى شخص آخر.

كان هذا الأمر إلى مدى معلوم بمثابة «استغراق فى الفهم بكل كيانك فى عالم آخر» دون عودة «للوراء» إلى مكانك.

من أين أطلت علينا تلك الكلمات القبيحة، الكلمات المستحيلة من أمثال: «مدى» «اختلاف الكلام»، «اللغة الدخيلة»، «تباين العوالم»، «خارج المكان»؟ وكيف يمكن ترجمتها إلى الإنجليزية، كلمات من مقطع واحد يصعب أن تجد لها معادلاً دقيقاً، وفجأة أجد أمامى أسلوب باختين الخاص الحر والمناسب قادماً لمساعدتى.

لم يكن باختين - من حسن حظنا - يؤمن بنظام الألفاظ المتوارث والمسرف فى عاديته، كان باستطاعته فى بعض

الأحيان أن يكون تقنيا فى لغته إلى أقصى حد، إلا أنه - وحتى فى هذه الحالات - كان يتمتع بكثير من الحرية فى استخدام مفرداته مستخدما إياها بسهولة، ولعلى أسمح لنفسى بأن أقول إنه كان يغمغم بها فى مودة، واستنادا إلى كل أعماله المنشورة (ناهيك عن المخطوطات والمسودات والمقاطع التى لم تنشر بعد) فإننا لا نجد منها مخططات نظرية موجزة قائمة بذاتها عن عمد. جميعها تبدو كما لو أن باختين قد راح بكل تواضع وعلى نحو مبهم يحاول أن يقنع نفسه بشىء ما، بالإضافة إلى ذلك فقد كان فى كثير من الأحيان يعود ليكرر ما سبق أن قاله ولهذا السبب يتولد لدى القراء المتعجلين انطباع مفاده أنهم قد سمعوا هذا الكلام من قبل، وأن كثيراً من الناس يقولون ويفكرون على هذا النحو ذاته. فى مدوناته الأخيرة نقرأ لباختين الكلمات التالية التى يصف فيها أسلوبه الخاص: «إننى لا أسعى لأن أحول النقائص إلى فضائل، إن هناك كثيراً من النقصان الظاهرى فى أعمالى وهو ليس نقصاناً فى الفكرة وإنما فى التعبير عنها وعرضها»[٣].

هذا بالضبط ما حدث، فقبل أن أشرع فى ترجمة كتاب «مشكلات الإبداع الفنى عند دستويفسكى»، وهو النص الذى

كتب – كما هو معرف – قبل البحوث التى كتبها باختين فى الثلاثينيات فى نظرية الرواية (وقد تسنى لى كمترجمة أن أتعرف على هذه البحوث)، كنت قد أصبحت محنكة فى ترجمة العديد من النصوص المتنوعة حتى ظننت أننى قد امتلكت إلى حد كاف الشكل الذى ينبغى أن يبدو عليه وأن يتحقق من خلاله عالم هذا العالم من الداخل. لكن وعلى نحو مباغت ظهرت أمامى مشكلات جديدة، وبدا أن كل شىء يسير بى فى تتابع عكسى.

فى البداية ظهر هذا الكاتب فى الغرب (وذاع صيته) باعتباره باختين الأربعينيات «الكرنفالى الثورى» أو بتعبير آخر النبى والبشير الذى يمشى فى الميادين العامة.

فى خضم هذه الظروف ظهر كتابه عن دستويفسكى والذى كان الكاتب، فى واقع الأمر، قد بدأ التفكير فيه فى العشرينيات، على أنه – ولأسباب معروفة – ارتبط الكتاب وخاصة فصله الرابع الأسهل والأكثر قربا إلينا فى الغرب بموضوع «الكرنفالية»، وهو الفصل الذى أضافه باختين إلى كتابه فقط فى الطبعة الثانية التى ظهرت عام ١٩٦٣ (بالمناسبة فإن مفهوم الكرنفال كان إحدى ثمار رسالة دكتوراه باختين غير المنشورة) أعتقد أن أحداً لن يجادل فى كون هذا الفصل على أهميته ليس

سوى إضافة، وقد فقدت هذه الإضافة الكثير مقارنة بالأفكار الجبارة فى البوليفونيا وثنائية الأصوات، وبداهة فإنها لم تخلق تفسيرا عميقا ولم تكشف عن أى شىء جوهرى فى دستويفسكى.

لم يكن باختين العشرينيات فى الطبعة الأولى من كتابه عن دستويفسكى قد أصبح - إذا جاز لى التعبير - باختين الكرنفالى. لقد كان على الأرجح فيلسوفا أخلاقيا، بل شكلانياً مولعاً بالتصنيف.

لهذا السبب فقد حاولت أن أنحى الفصل الرابع جانبا، وقد ساعدنى هذا على أن أرى كيف أن البوليفونيا والتصنيف ثلاثى الجوانب للكلمة فى الرواية، قد استطاعا فيما بعد أن يتطورا إلى التعددية فى الكلام.

فى عام ١٩٨٦ ظهر فى روسيا واحد من أهم أعمال باختين المبكرة. وأصبح من الواضح أن البوليفونيا مدينة بالفضل فى ظهورها لبنية العمل Architictonic كما هى مدينة أيضا لمبدأ الحوار. بالإضافة إلى ذلك فإن وجهة نظر العالم المبكرة بشأن التجسيد أصبحت تبدو منطقية، وبالتالى أصبح من الممكن أن تدرك على أى نحو أصبح علم الجمال (الإستاطيقا) محاكاة لعلم

الأخلاق (إتيقا) وفجأة إذا بى أعى كم من الأخطاء قد وقعت فى النسخة الإنجليزية عن «التصور الحوارى» وكيف بات من الضرورى أن نجد السبيل للتخلص من هذه الأخطاء.

لكن الأمور سارت بشكل أسوأ. فعندما جرت ترجمة الأعمال الأولى لباختين على يد فايم ليونوف[٤]، وحصلت هذه الأعمال على ما تستحقه من تقدير ومن فهم فلسفى جاد، أحسست بأننى مقبلة على السقوط ببساطة فى حالة من اليأس. فالترجمات الإنجليزية التى نشرت باسمى كانت قد نجحت فى أن تصبح شبه معتمدة، والآن فقط أصبحت نصوص باختين وما بها من مصطلحات رئيسية واضحة لى.

هكذا كان الوضع عندنا فى أمريكا أكثر مأساوية مما عندكم، فلدينا بخلاف الأمر لديكم لا توجد تقاليد راسخة من احترام جهد المترجم. وفى بعض الأحيان لا يشار عند الإعلان عن الكتب المترجمة إلى لغة النص الأصلى وبداهة لا يذكر أيضا اسم المترجم، ولهذا فإن كثيرا من القراء السذج لا يساورهم الشك فى أن غالبية هذه الأعمال العظيمة لم تكتب بالإنجليزية.

وإذا كان النص المترجم – حتى مع وجود أخطاء به – قد وجد رواجاً فى البيع، فإن أحداً لن يدفع لك إذا ما سعيت

لترجمته مرة أخرى. بالإضافة إلى هذا فإن أى عالم ذى ضمير حى وحماس جارف، لن يجد الوقت ليبدأ كل شىء من جديد! وهكذا وفى الثمانينيات حلت «المرحلة الثانية» من عملى فى ترجمة باختين. بدأت صورتان من الحوار تأخذان فى التشكل: الأولى يمكن أن نسميها حوارا أسلوبيا ولغويا، والثانية كانت ترتبط بالموضوعات وبمضمون عمل باختين. عدت من جديد إلى النص الأصلى فى لغته الروسية بعد أن بدأت أعى أخيرا باختين فى «سياقه الإبداعى الخاص»، وأنا أدرك المشكلات المتعلقة بالطبعات الإنجليزية وما أحاط بها من أقاويل. كان المصدر يبدو لى مختلفا، ولكن لم أشأ «محاكاة» صوت باختين، وإنما كان مرادى أن أتحدث معه وأن أدخل معه فى حوار، أن أجادله وأنقده.

فى هذه المرحلة توقفت عن كتابة أعمال أشرح فيها باختين وبدأت فى كتابة مقالات من نوع «مشكلات الإبداع الفنى عند باختين» (١٩٨٨) أو - منذ فترة قريبة - نشرت عملا ضخما ظهر فى مجلة «المراقب الأدبى الجديد» (١٩٩٥، رقم ١١) تحت اسم «ما الذى لم يستطع باختين قراءته فى دستويفسكى» هيهات، فكلما أرجعت البصر أجد أن باختين لم يكن على حق

مطلقا. فعلى سبيل المثال فإن تعدد الأصوات العبقرى عند تولستوى لم يترك أى انطباع على باختين وإنما اكتفى بأن بسط وعرض لصعوبة اللغة عنده. وقد أدى ولعه البالغ باكتشاف الكلمة الحوارية، أنه لم يحسن تقدير أهمية سفر الرؤيا والأزمات والرؤى والأيقونات فى روايات دستويفسكى، لقد قام باختين على نحو مصطنع بإنزال الأمير ميشكين فى «جنة كرنفالية»، وكأنه لم يلاحظ حقيقة أن كل من كانت له علاقة من أبطال الرواية بميشكين وناستاسيا فيليبوفنا كان مصيره الانهيار وانتهى به الأمر إلى نهاية مأساوية. كما كانت قراءة باختين لـ«مذكرات من العالم السفلى» تعتبر ببساطة قراءة عزاء وسلوى. إن الكلمة «فى العالم السفلى» - كما فهمها باختين - هى الإمكانية الثانية الخالدة للإجابة، وهى ليست تلك الكلمة الأكثر ملاءمة للنص الفلسفى العميق، النص اليائس إلى أبعد الحدود (على نحو جهنمى) والمفعم بالهجاء الكئيب.

وحتى مفهوم الكرنفال أيضا أخذ فى إثارة مشاعر الغضب، لدى بالتدريج: إن الكرنفال (المهرجان) نفسه فى الحياة هو تقديم المهرجين والطائشين وكباش الفداء والضحايا والمفسدين فى الأرض والصمامات والمنافذ التى ترتبط بتقوية البنية

السياسية لا بالتحرر والانطلاق بأى صورة من الصور. إن الكرنفال - كما أتصور الآن - كان مثالا آخر على طرفى النقيض البشعين الروسيين: المدينة الفاضلة والفوضوية، إن روسيا في أمس الحاجة إلى أمر آخر تماما: إنها فى حاجة لا إلى الضحك فى الميادين وإنما إلى سياسة ليبرالية، وإلى حق كل إنسان فى إمكانية أن يختلى بنفسه، إلى احترام الذات لا إلى الجنون. ولكن ما الذى حدث لى بالفعل؟ الذى حدث أننى وبعد أن أحطت بكل جوانب طريقة باختين اللغوية باعتبارى مترجمة، وبعد ما يزيد على عشر سنوات من الشرح المحترم لنصوصه أجدنى وقد عدت - كما يقولون - من «حيث بدأت».

إن الديناميكية ذاتها أصبحت الآن باختينية، كل كلمة قمت بمحاكاتها بدأب كفت عن أن تكون مجرد كلمة موثوق بها وإنما أصبحت «مقنعة داخليا».

الآن أصبحت الكلمة الحيوية ذات الصوتين كلمة من طراز ثالث، مهربا كاملا، كلمة ذات مغزيين، اعتراضا على العالم بأسره وشكلاً متناميا ضد أى شيء قائم فوقه. وفجأة وجدتنى وقد بدأت فى فهم باختين بشكل حاسم على طريقتى.

لم تعد «الخدمة الجيدة» عند تقديم كلام باختين باللغة

الإنجليزية أمرا كافيا وفضلا عن ذلك فقد كنت أشعر بالغضب على باختين ككل وقد بلغ الناس به، مثل كل الأصنام، ذروة التقديس، تمنيت لو أننى قمت بدراسة أى شىء آخر، أن أكتب عن بوشكين، عن «ما معنى الفن؟» لتولستوى، عن أوبرات شوستاكوفيتش (أو تحديداً عن سلسلة أغانيه الأخيرة لأشعار – تسڤيانيڤا) عن أى شىء، إلا عن ميخائيل باختين.

ثم، وباختصار شديد، إذا بالشيوعية تنتهى. وهذه النهاية – إلى جانب أمور أخرى – حتمت ازدهار «صناعة باختين» فى روسيا. وأصبح من الممكن الآن تناوله تناولا علميا مستقلا– بمعنى الكلمة – عن كل الضغوط الأيديولوجية بالطبع، لم يكن هذا التناول بريئا من الهوى أو محايدا أو خالصا من كل ميل سياسى أو فى بعض الأحيان مفعما بالإحساس بالمسئولية. ولكنه لم يكن إطلاقا جبانا، كان تناولا متنوعاً وحراً.

وبفضل تنظيم عدد من المجلات التى أخذت فى نشر باختين على نحو فعال، وكذلك بظهور هذه المنتخبات الجادة مثل «باختين فيلسوفا» (موسكو، دار «ناؤوكا»، ١٩٩٢)، تفوقت روسيا فى خلال خمس سنوات على كل ما حققته الباختينالوجيا فى الغرب على مدى ثلاثين عاما.

ويكفى أن أذكر بعضا مما تم إنجازه، فإلى جانب هذا الحديث المهم الذى قام بإجرائه دوڤاكين مع باختين ومذكرات سيرجى بوتشاروف وڤاديم كوچينوف، تمت ترجمة كل ما كتب عن باختين ونشره عندنا فى الغرب. لقد بدأت فى جمع مواد كتابى الجديد وموضوعه: «رؤية باختين فى روسيا»، وهذا الموضوع يصبح أكثر أهمية وتشويقا بالنسبة إلىَّ يوما بعد الآخر. وهكذا أجدنى بدلا من أن أبتعد عن باختين، كما كنت آمل، أنغمس فيه أعمق وأعمق. كم كان الحكيم كوزما بروتكوف محقا عندما قال: «لو كانت عندك نافورة فخير لك أن تسدها».

بالنسبة لموت يورى لوتمان السيميوطيقى الروسى العظيم، فقد ظهرت لى فكرة جديدة من تلقاء نفسها: مقارنة «علم الثقافة» عند باختين بمثيله عند مدرسة طارطو. ما الذى يميز أهم مظاهر الاختلاف بين أكبر مدرستين فى الفكر النقدى الروسى فى القرن العشرين؟ هذا هو السؤال الذى شغلنى.

لقد ابتعد لوتمان فى نهاية حياته تقريبا عن النماذج الميكانيكية (الزوجية) الصارمة بعض الشىء، التى تميز بها فى فترة البنيوية المبكرة، وراح يهتم بالمجاز الأكثر عضوية ومرونة ثم بالتقريب الجدير بالاعتبار بين مفهومى «الثقافة» و«الانفجار».

لقد أصبحت مقارنة الآراء السابقة التى تبناها المفكران العظيمان ظاهرة عادية فى أيامنا هذه، على أن هذه المقارنة - كما يبدو لى - تساعد على النظر فيما يختلفان فيه أكثر من النظر فيما يجمع بينهما.

وبالنسبة إلىَّ فقد كان مقال ليونيد باتكين والذى نشرته مجلة «قضايا الفلسفة» (الروسية، العدد ١٢، عام ١٩٨٧) تحت عنوان «طريقتان لدراسة تاريخ الثقافة» من أهم الدراسات فى هذا الصدد، فى هذا المقال يقيم باتكين الاختلاف بين باختين ولوتمان باعتباره اختلافا بين «المعرفة» و«الفهم»، فمنذ رسمت مدرسة طارطو الحدود واضحة بين الثقافة واللاثقافة ظلت السيميوطيقا تنتمى إلى المعرفة انتماءها إلى وليدها الحبيب. يقول باتكين: «إن المعرفة منفصلة دائماً عن الجهل حتى ولو كان من الصعب وضع خط فاصل بينهما، أنا لا أعرف هذا، ولكنى فى المقابل أعرف ذلك، ولكنى لا أستطيع فورا أن أعرف وأن لا أعرف الشىء نفسه فى الوقت نفسه، إن الجهل، انتقاص من قدر المعرفة والمعرفة هى انسحاب من ساحة الجهل فكما يزيح الماء الهواء من الوعاء فإن المعرفة والجهل يزيد كل منهما على حساب الآخر. المعرفة تنمو ويمكن تعميقها وتشكيلها ولكن لا يمكن إلغاؤها...».

على أن الفهم يعمل على نحو آخر. فى هذا الصدد يكتب باتكين قائلاً : «... لا ينمو الفهم بقدر ما تنمو المعرفة وإنما الفهم يتغير (فلا يظهر لدينا فهم أكثر أو فهم أقل بقدر ما يظهر لدينا فهم آخر). فبدلا من الكم (الدقة، الحجم) يحل فقط الكيف وإمكانية التحول. ولا ينفصل الفهم بأى شكل من الأشكال عن سوء الفهم، إذ أن الفهم دائما هو وفى الوقت نفسه سوء فهم (من وجهة نظر فهم آخر...) بمعنى أنه كلما زاد الفهم قلَّت بالمعنى الواسع للكلمة - عدوانيته وثقته بنفسه، ولهذا فإن الفهم يدرك أنه يحافظ على القدر المناسب من التواضع ويسمح بظهور سوء الفهم لدى الآخر. أما المعرفة فهى تقف على النقيض من الجهل، خارج مناطقه المظلمة، وأما الفهم فيمكن أن يحدث ولو بفضل سوء الفهم...»(٦).

كيف يمكننا أن ننقل إلى لغة أخرى هذا الفارق على النحو الرفيع الذى خطه باتكين؟

كانت السيميوطيقا منذ البداية «مخطوبة» - كما يقولون - لنظرية المعلومات، وظلت بهذه الصفة حتى يومنا هذا، فهى تنقل من يد لأخرى ما هو معروف، وبفضلها يمكن جمع المعلومات عن البشر والأفكار وتصنيفها وحفظها واستخدام هذه المعلومات وسيلةً لدراسة بشر آخرين.

لكن هذه المجالات لم تشد إليها باختين، فلا التصنيف، وبالأحرى ولا حفظ المعلومات وإنقاذها كانا من بين اهتماماته. فالناس والأفكار - وفق رؤيته - لا يريدان منا إنقاذهما وإنما يود كل شخص وكل فكرة أن يجدا من يتعامل معها باهتمام وجدية. إن الإنسان فى حاجة إلى أن يترك الآخرون لديه أثراً.

ولهذا تحديدا فإن الناس والأفكار يشعرون بالكسب لو أن الآخرين لم يفهموا فهما كاملا عند أول لقاء، إذ يسمح لهما هذا بألا يتجمدا فى السكون وأن يظلا دائما فى حالة نقد لذواتهم، ويعبرا عن نفسيهما بفعالية ويستمعا إلى الآخرين بحماسة.

والآن أود لو قاسمتكم بعض أفكارى عن أكثر مراحل عملى نجاحا - كما آمل - من الناحية العلمية فى ترجمتى وفى فهمى لأعمال باختين، كيف حدث أن هناك (باختينين) يتعايشان معا: باختين الأنجلو أمريكى وباختين الأصلى، الروسى؟

إنهما - بالطبع - مختلفان فى كثير من الأمور ولكنهما متفقان فى أمر واحد غاية فى الأهمية. وهذا الأمر هو أن باختين سواء فى وطنه أو فى الغرب لا ينظر إليه أكثر من كونه أولا وقبل كل شىء ناقدا أدبيا، يمكن أن نفسر ذلك جزئياً فى المناخ الأمريكى بأن الأدب نفسه لم يعد فى الوقت الحالى فى

بؤرة اهتمام أقسام الدراسات الأدبية البارزة، التى يحاول العاملون فيها الآن تحقيق تأثير أكثر مباشرة على المشكلات الحيوية للعالم، من خلال السياسة المكثفة المعروفة باسم جدول أعمال الثقافات المتعددة multicultural وكما يرى الكثيرون فإن باختين قد أسهم إسهاما ملهما فى هذا الاتجاه. إن أفكاره حول الرواية المتمردة وعن القدرة التحريرية للكرنفال تقرأ باعتبارها دعوة لتحرير الفرد من نظم القهر ومن العوالم المغلقة والمنطوية، من العزلة ومن الإفراط فى التفكير الأكاديمى على نحو ملائم، ومن تلك القوانين الرسمية وغير المكتوبة التى تعمل فى كل ثقافة على إخفاء كثير من أو حب الحياة وتجعل القبيح والثانوى وغير المركزى، «غير الرسمى» منها - إذا جاز القول - أمورا غير مرئية. وهناك على وجه الخصوص جانبان مثيران للفضول فى رؤية الغرب لإبداع باختين:

أولا : الاهتمام المتواصل به باعتباره مفنى الجسد والحياة الجسدية (وهو أمر مرتبط بفكرة الكرنفال)، **ثانيا** : فهمنا وتصورنا لموديلات باختين الثلاثة «للأنا» الداخلية، الحوارية، الكرنفالية والتخطيط الفنى والجمالى لبنيتها.

ولنبدأ بموضوع «باختين والجسد»، وهو موضوع لا يزال

اهتمام غير الروس به مقيدا، وكما قلت آنفا فقد أصبحت جوليا كريستيڤا أول مبشر فى الغرب بموضوع الكرنڤال عند باختين، ووفقا لوجهة نظرها فإن الجسد الإنسانى يظهر دائما توجهه نحو التمرد وأنه لا يستسلم مطلقا للمراقبة.

وإبان الموجات العارمة للطليعية الغربية فى مراحلها المختلفة، كانت الكلمة الباختينية ثنائية الصوت والجسد المتمرد دون رقابة، يعملان مع التحليل النفسى والبنيوية على تغذية الحركة النسائية النامية، على الرغم من أن باختين نفسه على ما أبداه من اهتمام نحو «مسألة الآخر» و«اللاتماثل» لم يظهر تقريبا أى اهتمام بقضايا النوع. لقد رأى كثير من القراء الغربيين هذا الامتزاج غير العادى بين الجسد الأنثوى والشهوة الجروتسكية غير المكتملة، الريانة دائما، الخصبة والمثمرة التى كان باختين يمجدها.

على أنه بحلول التسعينيات فقد باختين صديق أصحاب الحركة النسائية جاذبيته المتفائلة السابقة، لقد أصبح من الواضح أنه من المستحيل فصل أفكار التحرير السياسية الجادة عن سيناريوهات باختين الكرنڤالية. والآن فإننا نجد فى أهم الأعمال المنشورة منذ زمن غير بعيد حول علاقة إبداع باختين

بقضية المرأة نشوة أقل وحصافة أكثر. على أن التناول الكرنفالى الأنثوى فى أوساط العلماء الأمريكيين لا يزال يقض مضجعى وإليكم السبب.

إن مريدى باختين فى الغرب الذين يؤسسون لفكرته عن الجسد الإنسانى، كما يبدو لى، يظهرون اهتماما متطرفا، بل مرضياً بقضية النوع، كما لو أن مبدأ وضع النوع هو أهم علامة جسدية، وكما لو أن الاختلاف أو الارتباط فى النوع وفى السلوك الجنسى هو كل شىء من أجله خلق الجسد.

لا شك فى أن باختين كان مولعا بموضوع التجسيد، فعلى امتداد إبداعه كان مقتنعا بشدة بأن الفرد يتجسد دائما قبل أن تتمكن أى وجهات نظر أو تقديرات إنسانية من الظهور فى العالم، لكن نظريات الجروتسيك والجنس استحوذت تماما على موضوع «باختين والجسد». إن هذه الفكرة الثابتة عن مشكلة الجنس أصبحت فكرة مملة وظاهرة مبتذلة للغاية وتؤدى فى أحيان كثيرة إلى مواقف مضحكة وحرجة.

على سبيل المثال، عندما كنت أتحدث منذ ثلاث سنوات خلت مع مجموعة من أنصار الحركة النسائية الكندية فى إدمونت (ألبرتا)، كانت هناك سيدة أعربت عن عجزها عن فهم كيف أن

باختين الذى انشغل بقضية «الاختلاف» (difference) والجسد تكلم قليلا فى الوقت نفسه عن الأهم، من وجهة نظرها، ألا وهو الاختلاف بين الرجل والمرأة. وعندما أعربت عن افتراض مفاده أنه ربما يكون من المفيد دراسة مشكلة التجسيد ليس فقط فى علاقته بقضية الاختلاف بين الرجل والمرأة، وجدت أن المرأة، كما بدا لى، قد ارتبكت ارتباكا حقيقيا.

لأسباب عديدة أجد أن العلماء الروس ينظرون إلى هذا الأمر ببصيرة أكثر نفاذا، ففى أوساط أكثر الموهوبين الروس المشتغلين بباختين تراهم يعتبرون أن التجسد والجسد أمور ذات قيمة عظيمة وبخاصة فى جانبين :

الأول: فى الجانب الروحى، وهو الأمر المرتبط بتجسد السيد المسيح، فمن وجهة نظر باختين المسيحية الأرثوذكسية فإن التجسد يعنى، على الأرجح، لا أقل، بل ربما ما هو أكثر من القيامة، هكذا يرى باختين؛ لأن الروح يمكن أن تخالط والحوار لا يمكن أن يبدأ إلا بعدما تتخذ الروح جسدا لها.

الثانى: حيث يتم تقييم الجسد، وهذا هو التطبيق العملى العادى لمعنى التجسيد فى مجال الحياة اليومية النثرية. بتعبير آخر، إن الوعى بحاجة إلى أن يتجسد فى قشرة جسدية، لأن

الجسد يحدد وجودنا فى المكان، أما النوع فلا أهمية له هنا. إن جسدنا ولا شيء غيره هو الذى يحدد وضع عيوننا، آذاننا، أفواهنا؛ أى مواقفنا، إن الطبيعة بالتحديد تهبنا وجهات نظر محددة تجعلنا نكتسب المسئولية فى هذا العالم، وهذا التجسيد «المادى» المحدد «للأنا» الداخلية فى الزمان والمكان يسميه باختين البنية الفنية الجمالية Architectonic ويربطها بتصوره لأرفع القيم. وعلى الرغم من أن بعض منظرينا يسعون بدأب ليستخرجوا من تراث باختين «سياسة المقاومة» الراديكالية فإنهم لم ينجحوا فى العثور على هذا الموضوع لديه.

كان هدف البحث عند باختين محددا بشكل تام: فالجسد - من وجهة نظره - مخصص أساسا لتسكيننا بشكل محدد فى المكان بوصفنا ذواتا فريدة لا تتغير لا من أجل تصنيفنا فى مجموعة أو جماعة أياً كانت («نساء»، «رجال»، «عمال»، «بورجوازيين»)، أما بخصوص الضحك الكرنفالى بكل طوباويته الخيالية وقوته الجبارة وكذلك الدعوة الفولكلورية المستهينة بالموت هذه هبة الله فى مجال الروح، لا لأن هذا الضحك بإمكانه إحداث تحولات سياسية، ولكن لأنه يستطيع أن يساعد فى الانتصار على الخوف فى كل كائن زائل وعلى الخوف الهائل

الذى يحكم العالم فى أزمة الإرهاب العظيم.

لم يسع باختين مطلقا لأن يؤكد أن الكرنقال يمكن أن يساعد فى خلق الشخصية الأخلاقية أو أن الكرنقال هو «إستراتيجية» يمكنها أن تخلق وضعا متينا فى المجال السياسى بصورة مثالية. إن أفضل ما يمكن للضحك أن يفعله (وهو ما خلق بالفعل من أجله) هو أن يخلصنا من الخوف. كل هؤلاء المهرجين والمغفلين والنصابين كانوا مندمجين فى مرحهم من أجل ابتكار بدائل جادة لأبنية يمكن للحياة أن تكون مثمرة أكثر بداخلها، كما ينبغى أن تكون الحياة الحقيقية فيها حياة لأناس حقيقيين يعيشون على نحو حقيقى. هذا هو ما أدى بى إلى مجالى الثانى والأخير وهو أن الرؤية الغربية المعاصرة لباختين مختلفة عن الرؤية الروسية له.

فى البدء كان باختين الكرنقالى موضة. ثم جاء دور شعبية الحوار وباختين الحوارى، وفى الآونة الأخيرة فقط أصبح باختين الأكثر تعقيدا ببنيته الفنية المعمارية «للعمل متاحا بفضل الترجمة الرائعة التى قام بها قاديم ليابونوف لكل من «المؤلف والبطل» و«نحو فلسفة الفعل» إلى الإنجليزية.

لكن نماذج باختين الثلاثة «للأنا» الداخلية لم تصبح مشهورة

عندنا على المستوى نفسه، لقد جرى بحث «الأنا» الحوارية والكرنڤالية بشكل جيد تماما فى الدوائر الأدبية، على أن البنية المعمارية «للأنا» والتى حظيت باهتمام جاد فى روسيا منذ فترة غير بعيدة لا تزال مجهولة تقريبا عندنا فى الغرب، ولو أنها حظيت ببعض الفهم فربما كان من الممكن تجنب كل أشكال سوء الفهم التى ظهرت بسبب الرؤية الخاطئة لمبدأ الحوار والكرنڤال.

إن باختين، كما يبدو، كان يؤمن بأن «أنا» الشخصية يجب أن تصبح – إذا جاز التعبير – «منظمة من ناحية بنيتها المعمارية» قبل أن يصبح بإمكانها أن تدخل فى علاقات حوارية أو كرنڤالية مع أى طرف آخر. ولكن ما «نظام البنية المعمارية» هذا، وعلى أى نحو كانت لدىَّ الرغبة فى تقديم هذا المفهوم للأمريكيين فى منتصف التسعينيات؟

بهذا السؤال سوف أنهى كلمتى.

إن البنية الفنية المعمارية – هى محاولة باختين أن يوعز إلى الناس الإحساس بالمسئولية تجاه المواقف التى يتخذونها وعلى نتائجها وإمكاناتها القوية، أن يغريهم بألا يعيشوا فى مملكة التجريد والحسد واللامبالاة، ألا يهربوا من الواقع، ألا «يغيبوا»

عن الوجود وألا يبحثوا فيه عن إثبات ذواتهم (بعبارة أخرى أن يصبحوا ذاتهم «أناهم» الشخصية)، بدأ باختين عمله فيلسوفاً بأن وعى أن من لديهم «أنا» شخصية قليلون للغاية، ويفترض باختين أنه عندما تكون هذه «الأنا» لدينا ضعيفة للغاية أو ضئيلة فإننا نكون تابعين، غيورين، ناقصى الشرف بشكل ما، وعلى استعداد أن نلقى بالتهم جزافا على الآخرين مبرئين أنفسنا من كل تهمة.

إن أكثر ما يدهشنا فى باختين المبكر هو الغياب الكامل لهذه الصفات العاطفية السلبية ولا مبالاته تجاه مشكلة الظلم والاضطهاد والسخرية وكذلك تجاه تلك القضايا العامة المنتشرة مثل قضية «من المذنب؟»، «هل سنثاب على فضائلنا؟» «لماذا حدث لى هذا أنا بالذات»؟ إن باختين غير مُسيَّس إلى أبعد الحدود، إنه فيلسوف رواقى وهو أيضا كلبْى بدرجة معلومة. إنه لا يحمل أى قدر من التعظيم تجاه الذين يشعرون بالأسى نحو أنفسهم أو الذين يطالبون بحقوق معينة على ما أدوه من تضحيات. فى فصل «نحو فلسفة الفعل» نجد أن ما يهمه فقط الجانب الحاكم للفعل: مادام هذا قد حدث معى، فهل أنا موافق على التوقيع عليه؟

إن توقيعى على هذا الفعل لا يعنى أننى كنت سببا لما يحدث، أو أننى موافق عليه. إنه يعنى فقط أننى أعى وأعترف بواقع ما حدث، وأننى لن ألجأ إلى الخيال والطوباوية أو رفض ما حدث. لقد وافقت على المشاركة فى الأمر.

دعونا نتذكر السؤال الروسى الخالد: «ما العمل؟»، السؤال الذى طرحه تشيرنيشيفسكى وتولستوى وروزانوف ولينين. لعل باختين كان سيجيب عن هذا السؤال على النحو التالى: طالما أن تلك «الأنا» الفريدة التى لا تتكرر لم توقِّع حتى هذه اللحظة على الإتيان بالفعل، فلا شىء يمكن عمله وسوف يظل من المستحيل فعل أى شىء لا من أجل «الأنا» الداخلية ولا من أجل العدالة أو الضحايا، بل ولا من أجل العالم الكبير الذى يوجد هناك خارج «الأنا» الخاصة بنا. يرى باختين أن الوعى يستطيع أن يصنع التقدم استثنائيا على هذا النحو المسئول لأن «الأنا» - على حد قول باختين - توجد «فى عالم الواقع الذى لا علاج له، لا فى عالم الصدفة الممكنة»(٧).

وهكذا فإن الانطباع الذى يتولد لدينا من التعرف على أعمال باختين المبكرة يتلخص فى أن القوة الحقيقية والسلطة السياسية الحقيقية لا علاقة لهما بأى شكل من الأشكال بالمعرفة

أو الحرية أو البصيرة الأدبية أو النمو الروحى. إن وجهة النظر هذه لديه غريبة حتى على أشهر باحثى ما بعد الحداثة ونقاد التقدم فى عصرنا، هؤلاء المفكرين النشطين المثمرين من أمثال فوكو وباتاى، الأمر الذى يتطلب جهدا جادا لإعادة فهمها.

من المعروف أن باختين بدأ عمله فى مناخ مختلف تماما. لقد كان نموذجه جذابا للغاية بفضل ضآلته وما احتوى عليه من طيبة، وخاصة إذا ما قورن بالوفرة الواضحة المثيرة للنموذج السياسى فى الثقافة فى الغرب.

لكن الحوار هنا بين الشرق والغرب يأخذ طابعاً وعظيا بشكل خاص، إن قراءة باختين - دون إقحام القوة والمذاق السياسيين - على الرغم من أنها جذابة إلى حد كبير من الناحية الروحية فهى فى السياق الروسى جزء من المشكلة وأيضا وبالقدر نفسه جزء من حله، يمكن أن نفترض أن روسيا التى تميز تاريخها بنقص الخبرة السياسية السعيدة كان لابد من أن تكون المهام الأولى فيها موجهة لخلق عوالم تلعب فيها أشكال التعامل السياسى دوراً منظما ومسئولا.

لقد استطاع باختين أن يتعامل مع العوامل الكرنفالية والحوارية بشكل «غير ضار» شكل مخلص وحميم وغير

سياسى، وأفترض أنه اختار هذا الشكل لأنه كان يبدأ بالتفكير فى المبدأ الأخلاقى والجمالى واضعا فى اعتباره أن تليه أفكار الحوار والكرنڤال. بدأ باختين بالبنية المعمارية. إن «الأنا» المؤسسة على نحو راسخ من هذه الناحية هى التى استطاعت وحدها أن تقدم «للأنا» الأخرى النظام الضرورى بحيث تستطيع الأخيرة أن تتصرف بحرية وأن تمارس وظيفتها باعتبارها حاملا للحرية. والآن فإن طرح هذه «الأنا» المركبة وإبراز دورها فى عالم النقد هو آخر مهمة لى باعتبارى مترجمة وذلك بعد أن نال مبدأ الحوار والكرنڤال ما استحقاه من اهتمام.

آمل للرؤية الزمنية الأمينة «لأنوات» (جمع أنا) باختين الثلاث أن تنتشر فى أوساط العلماء الغربيين القائمين على دراسة تراث باختين الآن فى يوبيله المئوى.

الهوامش :

١ – ميخائيل باختين، علم جمال الإبداع الأدبى. موسكو، ١٩٧٩، ص ٣٤٦.

٢ – انظر ترجمتنا لمقتطفات من هذا الحديث تحت اسم «الماس والرماد» فى مجلة «القاهرة» عدد أكتوبر ١٩٩٤.

٣ – م. باختين، علم جمال الإبداع الأدبى، ص ٣٦٠.

٤ – ڤاديم ليابونوف: عالم أدب أمريكى، متخصص فى الدراسات الروسية، مترجم لنصوص باختين المنهجية المبكرة وخاصة مقاطع من «الكاتب والبطل

فى النشاط الجمالى» (١٩٢٢ - ١٩٢٣، نشر فى عام ١٩٧٩)، «نحو فلسفة الفعل» (١٩٢١، نشر فى عام ١٩٧٦، بالإنجليزية)، تعد ترجمات ليابونوف (المولود فى الولايات المتحدة الأمريكية من أبوين روسيين والذى احتفظ بلغته الروسية وأحيا علاقته بالثقافة الروسية بعد انقطاعها بسبب الثورة الروسية والحرب الأهلية) نقطة تحول جوهرية فى تاريخ الباختينالوجيا الناطقة بالإنجليزية وفى الغرب عموما. انظر :

Art anb Answerability: Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, ed. by Michael Holquist and Vadim Liapunov. trans Iation andnotes by vadim Liopunov, Texas U,P. Austin 1990: M.M. Bokhtin, Toward a philosophy of the Act. tranl amd notes by vadim Liapunov. Austin 1993.

(الهامش للمنسق العلمى للمؤتمر ف. ماخلين)

٥ - مجلة «قضايا الفلسفة» الروسية، ١٩٨٦، العدد ١٢، ص ١١١.

٦ - المرجع السابق.

٧ - م. باختين، نحو فلسفة الفعل. فى كتاب: «الفلسفة وعلم اجتماع العلم والتقنية»، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١٥.

رابليه وجوجول:
فن الكلمة وثقافة الفكاهة الشعبية

ميخائيل باختين

سعينا فى كتابنا عن رابليه[1] إلى عرض كيف أن ثقافة الفكاهة الشعبية القديمة هى التى حددت المبادئ الأساسية لإبداع هذا الفنان العظيم. ومن أكثر العيوب الجوهرية التى يعانى منها علم الأدب الحديث، محاولة هذا العلم وضع الأدب كله، وخاصة أدب عصر النهضة، فى إطار الثقافة الرسمية، فى حين أن إبداع فنان مثل رابليه تحديدا لا يمكن فهمه فى واقع الأمر إلا من خلال تيار الثقافة الشعبية، تلك الثقافة التى وقفت على الدوام وفى جميع مراحل تطورها فى مواجهة الثقافة الرسمية، مُشكِّلةً وجهة نظرها الخاصة تجاه العالم وأيضا أشكالها الخاصة فى التصوير المجازى له.

إن علمى الأدب والجمال ينطلقان عادة من الإظهار الضيق والفقير للفكاهة فى أدب القرون الثلاثة الأخيرة، ولا يزال هذان

العلمان يحاولان حشر فكاهة عصر النهضة ضمن مفاهيمهما المحدودة عن الفكاهة والكوميديا، ناهيك عن أن هذه المفاهيم غير كافية بالمرة حتى عن فهم موليير.

إن رابليه هو الوريث والمتمم لألف عام من الفكاهة الشعبية. ويمثل إبداعه مفتاحا لا بديل عنه للولوج إلى ثقافة الفكاهة الأوروبية بأسرها فى أكثر مظاهرها قوة وعمقا وأصالة.

وسوف نتعرض هنا لأكثر ظواهر أدب الفكاهة أهمية فى العصر الحديث. ونعنى بها إبداع جوجول، ولا يهمنا فى هذا الإبداع سوى عناصر ثقافة الفكاهة الشعبية.

لن نتعرض لقضية التأثير المباشر وغير المباشر لرابليه فى جوجول (من خلال ستيرن والمدرسة الطبيعية الفرنسية)، إذ إن ما يهمنا هو ملامح إبداع جوجول التى حددتها العلاقة المباشرة بينه وبين أشكال الأعياد الشعبية فى مسقط رأسه.

كان جوجول عليما بالأعياد الشعبية وحياة الأسواق فى أوكرانيا، وقد شكلت خبرته بهما معظم قصص «أمسيات قرب قرية ديكانكا»، و«سوق سورو تشينيسك»، و«ليلة من ليالى شهر مايو»، و«ليلة عيد الميلاد»، و«ليلة عيد القديس يوحنا كوبالا». إن مجموعة موضوعات العيد نفسه وجو الأعياد المتحرر المرح،

يحددان مضمون هذه القصص وشخصياتها ونبرتها، فالعيد وما ارتبط به من خرافات وجو خاص من التلقائية والبهجة يُخرجان الحياة من عاديتها ويجعلان المستحيل ممكنا (بما فى ذلك عقد الزيجات التى كانت من قبل مستحيلة). وفى كل من أقاصيص الأعياد الخالصة التى ذكرناها آنفا وغيرها تؤدى الألاعيب الشيطانية، شديدة الشبه فى طابعها ونبرتها ووظائفها بتأثير الرؤى الكرنفالية المرحة، والعالم السفلى والشعوذة من كل نوع، دورا جوهريا فيها[٢]، كما يحمل الطعام والشراب والحياة الجنسية فى هذه القصص طابع الاحتفالات والأعياد الكرنفالية التى تلى الصوم. نؤكد مرة أخرى الدور الكبير لتبديل الملابس [ارتداء الرجال ملابس النساء والعكس - المترجم] وأعمال الشعوذة المختلفة والضرب والفضائح. وأخيرا فإن الفكاهة عند جوجول فى هذه القصص هى فكاهة الأعياد الشعبية بصورة خالصة، إنها فكاهة تتسم بوحدة الأضداد والمادية العفوية. وهذا الأساس الشعبى للفكاهة عند جوجول يظل موجودا فيها حتى النهاية، على الرغم من التطور الجوهرى الذى دخل عليها فيما بعد.

إن مقدمة «الأمسيات» (وعلى الأخص فى الجزء الأول) قريبة

فى بنائها وأسلوبها من مقدمات رابليه، فجميعها مبنى على الثرثرة المألوفة مع القارئ. تبدأ مقدمة الجزء الأول بمجموعة طويلة من الشتائم (الواقع أنها ليست شتائم الكاتب، وإنما الشتائم التى يحبها القراء): «يا له من أمر عجيب: أمسيات قرب قرية ديكانكا، وما عساها أن تكون هذه الأمسيات حتى يأتى مُربى نحل نكرة ليقحمها على العالم!» ثم يلى ذلك عدد من ألفاظ السباب المميز (وإذا بكل صعلوك تافه يروح يتسكع فى الفناء الخلفى)، والقسم بالله واستنزال اللعنات («ألا لعنة الله عليها» «ألا فليطوح بها الشيطان من أعلى الجسر»). نقابل أيضا هذا النموذج المميز: «وبدلا من أن يمد فوما جريجوريفتش يده ليومئ بها إيماءة نابية راح يمدها ليتناول كعكة ساخنة». وفى المقدمة يصف جوجول تلميذا يمتلك ناصية اللغة اللاتينية (قارن هنا ما كتبه رابليه عن الطالب صاحب العربة المسقوفة)، وفى نهايتها يقدم لنا وصفا آخر لعدد من أصناف الطعام، أى نماذج للولائم.

نورد فيما يلى نموذجا للشيخوخة الراقصة (الموت الراقص تقريبا) من قصته «سوق سورو تشينيسك»: «كان الجميع منهمكين فى الرقص، ولكن أكثر ما كان يثير التعجب ويولد فى أعماق النفوس شعورا مبهما، هو منظر النسوة العجائز

بوجوههن المتهدلة التى كساها برد القبور وقد تدافعن وسط زحام الشباب الضاحكين المفعمين بالحياة. كانت النسوة يهتززن فى هدوء وقد لعبت الخمر برءوسهن، دونما انفعال حقيقى أو إحساس بالفرح الطفولى، ودون أن يشتعل فى نفوسهن أى قدر من التعاطف أو يلقين بنظرة على العروسين الشابين، كانت الخمر وحدها التى تحركهن كما يحرك عامل آلة صماء ليجعلها شبيهة بالبشر».

وفى روايتى: «ميرجورود» و«تاراس بولبا» نتعرف على ملامح الواقعية «الجروتسكية»[٢]. لقد كانت تقاليد الواقعية «الجروتسكية» فى أوكرانيا (وفى بيلاروسيا) قوية وحيوية، وكان موطن هذه التقاليد فى الأغلب هو المدارس الدينية والأكاديميات والمساكن المخصصة لطلبتها (تميزت مدينة كييف بتل القديسة جينفياف وتقاليده الشبيهة). كان الطلاب الجائلون فى هذه المدارس يقومون هم وصغار القساوسة وصغار الكتبة بنشر أدب الفكاهة الملحمى الشفاهى Facetiae[٣] وكذلك النوادر والملح الصغيرة الشفاهية والمحاكاة الساخرة لقواعد النحو، وما إلى ذلك من أنواع الفكاهة، عبر أوكرانيا كلها. وقد لعبت مساكن الطلبة، بما عرفت به من طباع مميزة وحقوق فى

التحرر، دورا جوهريا فى تطور الثقافة فيها. لقد كانت تقاليد الواقعية «الجروتسكية» لا تزال حية فى المعاهد التعليمية الأوكرانية (فضلا عن وجودها فى المعاهد التعليمية الدينية) فى عصر جوجول وما تلاه من عصور، كما ظلت هذه التقاليد حية فى المناقشات المحتدمة حول موائد المثقفين الأوكرانيين من الطبقة الوسطى (الذين خرجوا أساسا من الأوساط الدينية). بالطبع لم يكن من الممكن ألا يتعرف جوجول على هؤلاء المثقفين بشكل شفاهى حيوى، بالإضافة إلى تعرفه عليهم على نحو عميق فى مصادرهم المكتوبة. وأخيرا فقد أحاط جوجول بالجوانب الجوهرية فى الواقعية الجروتسكية عند ناريجنى(٤) وتوغل فى إبداعه. لقد كان الضحك المسلى عند تلاميذ المدارس الدينية وثيق الصلة بالضحك الذى عهدناه فى الأعياد الشعبية والذى سمعناه يدوى فى «الأمسيات»، وفى الوقت نفسه كان هذا الضحك الأوكرانى لهؤلاء التلاميذ بمثابة الصدى البعيد لضحك أعياد الفصح الغربى Risus paschails الذى تردد فى جنبات مدينة كييف. ولهذا نجد أن عناصر الأعياد الشعبية فى الفولكلور الأوكرانى وكذلك عناصر الواقعية الجروتسكية عند التلاميذ، يمتزجان على نحو حيوى رشيق فى كل من «فييه»

و«تاراس بولبا» تماما كما امتزجت، وعلى نحو حيوى أيضا، العناصر نفسها فى رواية رابليه قبل ذلك بقرون ثلاثة. إن شخصية طالب الدين الديمقراطى الصعلوك من أمثال خومابروت الذى مزج بين حكمة اللاتين والفكاهة الشعبية من جانب، وقوة الفتوات والشهية والشره الذى لا حدود له من جانب آخر، هى شخصية شديدة الشبه بأخواتها فى الغرب من أمثال بانورجا والأخ جام على وجه الخصوص.

ويمكن بفضل التحليل الواعى لـ «تاراس بولبا» أن نتعرف، بالإضافة إلى كل الجوانب التى ذكرناها، على شخصيات الفتوات المرحين المألوفة لنا عند رابليه وكذلك على نماذج المذابح الدموية الهائلة المميزة لديه، وأخيرا يمكن أن يكشف لنا طريقة البناء المميزة ذاتها، وعن بيئة «سيتش» المتحررة، وعن العناصر العميقة الأصلية ليوتوبيا الأعياد الشعبية فى هذه المدينة، والتى يمكن اعتبارها الشكل الأوكرانى لأعياد الإله «ساتورن» -Satur nalia الماجنة. وسنجد فى «تاراس بولبا» أيضا العديد من العناصر الكرنفالية. ففى مستهل القصة، على سبيل المثال، نرى وصول الطالبين، ثم المشاجرة بالأيدى بين أوستابا وأبيه (هذه «لكمات طوباوية» تنتمى بقدر معلوم إلى أعياد الإله ساتورن).

وفى القصص البطرسبورجية، وفى كل ما تلاها من إبداعات جوجول نجد عناصر أخرى أيضا لثقافة الفكاهة الشعبية، كما نجدها – قبل كل شيء – فى الأسلوب نفسه. لا ينبغى هنا أن نشكك فى التأثير المباشر لأشكال مسرح الشارع وسرادقات العروض الشعبية الهزلية.

إن الشخصيات والأسلوب فى «الأنف» مرتبطان، بطبيعة الحال، بستيرن وأدبه: وقد كانت هذه النماذج شائعة فى تلك السنين. وفى الوقت نفسه فقد استوحى جوجول موضوع الأنف – هذا الأنف الجروتسكى التواق للحياة المستقلة – من السرادق الروسى ومن البولتشينيلا[٥] على الطريقة الروسية، أى من بتروشكا[٦]. لقد استوحى جوجول من هذه السرادقات أيضا الأسلوب الذى يمزج فى سياق العمل بين كلام منادى السرادق، بما تحويه نداءاته من مظاهر الإعلان الساخر ومدح العرض، وافتقار هذه النداءات إلى المنطق واحتوائها على ساقط القول. هنا نجد التأثير المباشر للكوميديا الشعبية مقترنا بظواهر أسلوب جوجول وبالمجاز على طريقة ستيرن (وبالتالى بالتأثير غير المباشر لرابليه).

إن عناصر «النداءات»، سواء المفتقرة إلى المنطق أو العبارات

الشفاهية السخيفة الأكثر تطورا، هى من أكثر العناصر انتشارا عند جوجول. إنها تمثل - على وجه الخصوص - أجزاء لا تتجزأ من وصف دعاوى التخاصم وبيروقراطية الدواوين والنمائم والقيل والقال. خذ مثالا: الظنون التى ساورت الموظفين حول «تشيشيكوف»، واللغط الذى أثاره «نوزدريف» فى هذا الشأن، والنقاش الذى دار بين السيدتين، وأحاديث تشيشيكوف مع ملاك الأراضى بشأن شراء الأنفس الميتة، وما إلى ذلك. لا ينبغى علينا أيضا أن نشك فى العلاقة بين هذه العناصر وأشكال الكوميديا الشعبية والواقعية الجروتسكية.

سوف نتعرض فى النهاية لجانب آخر. لقد كان بمقدور التحليل الواعى أن يكشف لنا عن أشكال المواكب المرحة (الكرنڤالية الطابع) فى الجحيم وفى عالم الموت. إن «الأنفس الميتة» هى أعظم تواز للكتاب الرابع لرابليه، أى لرحلة بانتا جرويل، ليس من قبيل الصدفة بطبيعة الحال أن عنصر الآخرة موجود فى فكرة رواية جوجول («الأنفس الميتة») وفى عنوانها. ومن الناحية الظاهرية فإن الرواية تبدو أكثر شبها بجحيم كيفيدو(٧)، ولكن المضمون أقرب إلى عالم الكتاب الرابع لرابليه. سنجد فى هذه الرواية أيضا الأوباش وسقط متاع «الجحيم»

الكرنڤالى، إلى جانب مجموعة كاملة من الشخصيات التى يمكن اعتبارها تجسيدا للتجديف الاستعمارى. لعل التحليل الواعى كان سيكشف لنا أيضا عن العديد من العناصر التقليدية لكرنڤال الجحيم والعالم السفلى. إن نموذج «الرحلة» نفسه («الموكب») الذى قام به تشيشيكوف هو نموذج زمكانى (كرونوتوبى) للحركة، ومن الطبيعى أن مادة ضخمة من نظام آخر وتقاليد أخرى قد أثرت ولعبت دورا فى التركيب المعقد للأساس التقليدى الراسخ «للأنفس الميتة».

سنجد فى إبداع جوجول كل عناصر ثقافة الأعياد الشعبية تقريبا. لقد كان جوجول ميالا بطبعه للكرنڤال، وإن كان هذا الميل فى واقع الأمر، فى معظم الأحوال، يتسم بالرومانطيقية، واتخذ لديه أشكالا مختلفة للتعبير. نود أن نذكِّر هنا بالخصائص الكرنڤالية الشهيرة الخالصة للسفر السريع وارتباطها بالرجل الروسى: «ومن هو ذلك الروسى الذى لا يهوى الانطلاق بأقصى ما يمكنه من سرعة؟ وقد تاقت روحه لأن تدور وتدور وتنهمك فى الملذات وأن يصيح: «اللعنة على كل شىء!» ألا تتعطش روحه حقا لذلك؟» ثم نقرأ بعد ذلك بقليل: «الطريق يطير بلا عودة إلى البعد السحيق، وفى التتابع

الخاطف للأشياء يكمن أمر رهيب، إذ يصبح من المستحيل أن تعود الأشياء التى اختفت»، نؤكد هنا هذا الانهيار الذى يصيب كل ما هو ساكن. إن الإحساس الخاص «بالطريق» عند جوجول يحمل أيضا، كما عبر جوجول عن ذلك فى كثير من المناسبات، طابعا كرنفاليا خالصا.

وليس غريبا على جوجول أيضا المفهوم «الجروتسكى» للجسد البشرى. ها هى إحدى المسودات المميزة للجزء الأول من «الأنفس الميتة»: «وفى الواقع لا توجد على ظهر الأرض مثل هذه الوجوه التى لا تشبه سحنة منها سحنة أخرى بالتأكيد، هذا الأنف الضخم عند هذا، وهذه الشفاه عند ذاك، وتلك الخدود عند الثالث، وقد راحت تمد سلطانها حتى على حساب العينين والأذنين، بل الأنف نفسه الذى أصبح يبدو كزرٍ فى صديرية. هذه ذقن طويلة يضطر صاحبها فى كل دقيقة أن يغطيها بمنديله حتى لا يكشف سرها. كم من الناس هنا لا يشبهون البشر فى شىء. أحدهم يشبه تماما كلبا يرتدى الفراك، حتى أن المرء ليتعجب لماذا يحمل فى يده عصا؟ أغلب الظن أن سيضرب بها أول من يقابله».

سنجد عند جوجول أيضا النظام المتتابع لتحول الأسماء إلى

كنى. يكشف جوجول بدرجة من الوضوح النظرى عن وحدة الأضداد وعن المدح الهجاء. سنجد جوجول فى الجزء الثانى من «الأنفس الميتة» يطلق على إحدى المدن لقب «تفوسلافل»! [تفو من البصق وسلافل من المجد - المترجم]، كما سنجد لديه أيضا هذه النماذج المألوفة من العبارات التى يجمع فيها بين المدح والسباب (وعلى صورة اللعنة الممزوجة بالإعجاب والمباركة): «عليك اللعنة أيتها البرارى، كم أنت جميلة!».

كان جوجول يشعر بعمق بالطابع الكونى الشامل للفكاهة التى يقدمها، لكنه لم يكن يستطيع فى الوقت نفسه أن يجد المكان الملائم أو الأساس والتفسير النظرى لمثل هذه الفكاهة فى ظروف الثقافة «الجادة» للقرن التاسع عشر. وعندما قام فى أحاديثه بشرح أهمية الفكاهة، لم يكن يملك الشجاعة، بداهة، لأن يكشف حتى النهاية عن طبيعة الفكاهة وخصائصها الكلية الشعبية. كان جوجول يقوم أحيانا بتبرير فكاهته بأنها مقيدة بأخلاق العصر، وكثيرا ما حدّ منها وخفف من نبرتها دون إرادة منه. موجها مبرراته لمن أرادوا - على قدر فهمه - سماعها. لكنه وفى - الوقت نفسه - حاول بإخلاص أن يضع هذه القوة الهائلة للضحك فى الإطار الرسمى، بعد أن أعاد تشكيلها

لتنفجر خارجة من إبداعه هو الفكاهى. لم يسمح التأثير السلبى الأول «الساخر» وهو يعكس المفاهيم المألوفة للمراقبين ذوى النظرة المباشرة، أن يروا الجوهر الإيجابى فى هذه القوة. وها هو جوجول يتساءل فى مقاله المعنون «المسرح الجوال» (١٨٤٢): «لماذا أصبح قلبى حزينا هكذا؟» ثم يجيب بقوله: «إن أحدا لم يلحظ الشخصية الشريفة فى مسرحيتى السابقة»، ثم يواصل جوجول حديثه، بعد أن يكشف «أن هذه الشخصية الشريفة النبيلة إنما هى الفكاهة» قائلا: «كانت نبيلة لأنها عقدت العزم على أن تؤدى دورها على الرغم من المغزى الضئيل الذى حظيت به فى هذا الكون». معنى «ضئيل»، حقير، شعبى، أعطى لهذه الفكاهة «النبيلة»، حسب تعريف جوجول، وكان بإمكانه أن يضيف «الربانية»، إذ على هذا النحو يضحك الآلهة فى الشعر الفكاهى الشعبى فى الكوميديا الشعبية القديمة. لم تكن الفكاهة قد تشكلت (باعتبارها «شخصية فاعلة») فى كل التفسيرات المحتملة التى شاعت آنذاك. وفى المصدر السابق نفسه كتب جوجول قائلا: «أبدا، إن الضحك أكثر وأعمق مغزى مما يظنون، أنا لا أتحدث عن هذا الضحك الذى يأتى نتيجة النزق العابر أو الطبع السوداوى أو الميل المريض للشخصية. لا، ولا عن

الضحك السطحى الذى يستهدف التسلية فى الأعياد أو إلهاء الناس، وإنما أعنى هذا الضحك الذى يُخرج من الطبيعة النورانية للإنسان أسمى ما فيها، ففىَ أعماق هذه الطبيعة يكمن النبع الدفاق للضحك نفسه.

لا ، ليسوا بعادلين أولئك الذين يقولون إن الضحك يثير الاستياء، إن ما يثير الاستياء حقا هى الكآبة، أما الضحك فهو نورانى. لعل هناك أمورا كثيرة يمكن أن تثير سخط الإنسان وامتعاضه عند تعريته، ولكن عندما يمتلئ الإنسان بقوة الفكاهة فسرعان ما تحل فى نفسه السكينة. وأأسفاه، هؤلاء الناس لن يستمتعوا أبدا بالقوة العظيمة فى الضحك: يظنون أن المضحك هو الدنىء، ويصفون كل ما يقال بقوة وفظاعة وبصوت متهدج بالراقى».

لم يكن ضحك جوجول «الإيجابى»، «النورانى»، «الرفيع» الذى نما فى بيئة ثقافة الفكاهة الشعبية مفهوما (ولا تزال جوانب كثيرة منه غير مفهومة إلى يومنا هذا). لقد كانت الفكاهة عنده على النقيض من فكاهة الهجاء[٨] satire هى التى حددت كل ما هو رئيس فى إبداع جوجول. باستطاعتنا أن نقول إن الطبيعة الداخلية عنده قد جذبته للضحك «مثل الآلهة»، ولكنه

كان يرى أنه من الضرورى أن يبرر ضحكه فى إطار الأخلاق الإنسانية المقيدة لزمنه.

على أن هذه الفكاهة كانت تتكشف كاملة فى الإبداع الفنى عند جوجول، وذلك من خلال بنية اللغة ذاتها لديه. لقد دخلت الحياة الشفهية العامية للشعب إلى هذه اللغة بكل حرية واستخدم جوجول فيها كلاما لم يسبق نشره. إن كراسات جوجول مليئة حرفيا بالكلمات الشاذة والغامضة والمتناقضة ambivalence، سواء من ناحية المعنى أو النطق، بل إنه كان عازما على إصدار «معجم اللغة الروسية»، أكد فى المقدمة التى أعدها له: «يوما بعد الآخر يبدو لى أن إصدار هذا المعجم بات ضروريا، ففى خضم الحياة الغريبة لمجتمعنا، هناك القليل من الأمور التى تميز روح الأرض والشعب. الكلمات الروسية الأصيلة تقتلع من جذورها ويتم تحريف معناها الحقيقى والمباشر، بعض الكلمات تكتسب معانى جديدة بعضها يطويه النسيان إلى الأبد». كان لدى جوجول إحساس قوى بحتمية وقوع الصراع بين عفوية اللغة الشعبية وطبقات اللغة الميتة. لقد كان غياب لغة واحدة يمكن الاستناد إليها فى الممارسات اللغوية اليومية، من الأمور المميزة للوعى فى عصر النهضة. أما اللغة

الشعبية – والتى لا يمكن الدخول معها فى نزاع – فقد تركت أثرها بأن أبدعت أبنية من طبقات الكلام سمحت للفكاهة بأشكالها كافة أن تتفاعل من خلالها جميعا. وفى هذه اللغة سنلحظ تحررا كاملا لكل المعانى غير المطروقة أو المحظورة.

وفى هذه اللغة تبدأ المعانى الضائعة فى الماضى، المعانى المنسية فى التواصل مع بعضها بعضا آخذة فى الخروج من قشرتها، تواقة لأن يتم استخدامها وأن تضم إلى باقى المعانى. إن الروابط اللغوية ذات الدلالة – التى كانت قائمة فقط فى سياق تعبيرات محددة، وفى حدود أبنية كلامية بعينها، بحيث لم يكن من الممكن انتزاعها من هذا السياق لارتباطها بالمواقف التى أوجدتها أصلا – أصبحت تكتسب فى ظروف استخدام تلك اللغة إمكانية البعث والتواصل مع الحياة العصرية. من ناحية أخرى ظلت بعض المعانى غير مرئية، كما لو أنها قد كفت عن الوجود، أو لم تعد قادرة على البقاء أو الاندماج فى السياقات الدلالية المجردة (التى تمت صياغتها بإتقان شفاهة أو كتابة)، وكأنها سقطت إلى الأبد بعد أن جاءت لتعبر بالكاد عن وقائع حية لم تتكرر. هذه المعانى لم يعد لها حقوق مشروعة فى اللغة المعيارية المجردة لكى تدخل فى نظام وجهة النظر، لأن هذا

النظام ليس نظاما لمعانى الأفكار، وإنما هو الحياة نفسها تتكلم. إن التعبيرات الموجودة عادة خارج اللغة الأدبية ولغة العمل واللغة المستخدمة فى المواقف الجادة (أى عندما يضحك الناس ويغنون ويتشاتمون ويحتفلون بالأعياد ويقيمون الولائم، عموما عندما يفلت الناس من إسار حياتهم الرتيبة) لا يمكنها بالطبع أن تدعى أنها تمثل اللغة الرسمية الجادة. على أن هذه المواقف والصيغ الكلامية لا تموت، على الرغم من أن الأدب يمكنه أن يتناساها أو حتى يتجنبها.

ولهذا فإن العودة إلى اللغة الشعبية الحية أمر ضرورى، وهذه اللغة تتحقق بشكل ملموس للجميع فى إبداع المعبرين العباقرة عن الوعى الشعبى من أمثال جوجول. هنا يزول التصور البدائى، الذى يتشكل عادة فى الدوائر المعيارية من شىء ما وحركة ما مباشرة إلى الأمام. ويتضح لنا أن كل خطوة جوهرية إلى الأمام تصاحبها عودة إلى البداية («إلى الأصول»)، أو بتعبير أدق، إلى تجديد الأصول. إن السير إلى الأمام أمر لا تقدر عليه سوى الذاكرة، لا النسيان. إن الذاكرة تعود إلى البداية وتجددها. وبالطبع فإن الاصطلاحين : «إلى الأمام» و«إلى الخلف» يفقدان فى هذا الفهم المطلق المعزول، أو بالأحرى

يكشفان من خلال تفاعلهما عن الطبيعة الحية المفارقة للحركة التى بحثها الفلاسفة (من اليونانيين إلى برجسون) وفسروها بأشكال مختلفة. وإضافة إلى اللغة، فإن هذه العودة تعنى إحياء الذاكرة الفاعلة المتراكمة فى أكمل معنى لها. إن ثقافة الفكاهة الشعبية هى واحدة من وسائل هذا الإحياء، التجديد، وهى التى تم التعبير عنها بوضوح عند جوجول.

لقد تشكلت الكلمة الفكاهية عند جوجول بحيث لا يكون هدفها مجرد الإشارة السطحية إلى الظواهر السلبية المختلفة، وإنما كشف ما هو متميز فى هذا العالم كله.

فى هذا الصدد تتحول منطقة الضحك عند جوجول لتصبح منطقة للتواصل. هنا يتحد المتناقض والمتنافر، ويعود الضحك وسيلة للاتصال. تسحب الكلمات وراءها الانطباعات الكلية للاتصال: أنواع الكلام البعيدة دائما عن الأدب، الثرثرة البسيطة (عند النساء) تظهر هنا وفى هذا السياق باعتبارها مشكلة لغوية، باعتبارها أمرا عظيم الأهمية ينتشر خلال هذه الثرثرة التى قد تبدو غير ذات معنى.

فى هذه اللغة يحدث خروج عن المعايير الأدبية للعصر، ويتم الارتباط بأشكال واقعية أخرى تفجر السطح الرسمى المباشر

و«المهذب» للكلام. إن عملية تناول الطعام، بل ظواهر الحياة المادية الجسدية كافة على وجه العموم، وكذلك أى شكل شاذ لأنف أو لورم، إلخ، تتطلب لغة أخرى لرسمها، حيلا جديدة، تطابقات، نضالا مع ضرورة التعبير بدقة دون الإخلال بالقاعدة وفى الوقت نفسه فمن الجلى أن عدم الإخلال هذا أمر مستحيل. بالطبع يحدث تحطيم، وتقفز الفكرة من أقصى هذا الطرف إلى أقصى الطرف الآخر، ويظهر السعى للحفاظ على التوازن والإحباطات الملازمة. إن التحولات الكوميدية تكشف الطبيعة المتنوعة للكلمة وتظهر طرق تجددها.

إن الرقص المتهتك والخصال الحيوانية فى الإنسان.. إلى آخره، تستخدم لهذا الغرض. لقد أولى جوجول اهتماما خاصا بالرصيد الكبير من إيماءات الأيدى والشتائم، غير مستخف ولا مزدرٍ لأى من خصائص لغة الفكاهة التى يستخدمها الشعب. كانت الحياة غير الرسمية البعيدة عن الرتب والألقاب تجذبه إليها بقوة غير عادية، على الرغم من أنه فى شبابه كان يحلم بسترة رسمية ورتبة رفيعة، لقد وجدت الحقوق المنتهكة للفكاهة فى جوجول النصير والمعبر عنها، على الرغم من أنه كان يفكر

طوال حياته فى إنتاج أدب جاد، مأساوى ذى طابع أخلاقى.

إننا نرى، على هذا النحو، الصدام والتفاعل بين عالمين: عالم شرعى ورسمى تماما تشكله الرتب والرسميات، ويتم التعبير عنه من خلال الحلم «بحياة المدينة»، وعالم ليس فيه سوى الضحك والهزل، عالم لا شىء جاد فيه سوى الضحك.

إن السخافة والعبث اللذين يسودان هذا العالم يبدوان، على عكس كل شىء، هما الأساس الداخلى الحقيقى لذلك العالم الظاهرى. لقد سجل جوجول بكل دقة هذا العبث المرح فى المصادر الشعبية صاحبة التراكيب اللغوية المتنوعة.

إن عالم جوجول، بالتالى، عالم موجود دائما فى منطقة الاتصال (مثله فى ذلك مثل أى تصوير فكاهى). وفى هذه المنطقة تصبح جميع الأشياء مرة أخرى ملموسة، وتصبح الولائم المقدمة بالوسائل الكلامية قادرة على فتح الشهية، أضف إلى ذلك التصوير التحليلى لبعض الحركات التى لا تزال تحتفظ بقيمتها. كل شىء يصبح حقيقيا ومعاصرا وواقعيا.

عندما يتعلق الأمر بمنطقة الذكريات فإن جوجول لا ينقل إلينا شيئا جوهريا. إن ماضى تشيشيكوف، على سبيل المثال،

يقع فى منطقة سحيقة ويقدم لنا بمستوى آخر من الكلام، بخلاف زمن بحثه عن «الأنفس الميتة»، لا فكاهة فى الماضى.

إن الشخصية تتكشف بصورة واقعية عندما يعمل الضحك باعتباره عاملا موصلا وموحدا وصادما للجميع.

إن عالم الضحك عالم مفتوح دائما للتفاعل مع كل جديد. إن المفهوم التقليدى العادى عن الكلى وعن تحقق الدلالة من خلال الكامل فقط، هو مفهوم ينبغى مراجعته وتناوله على نحو أعمق.

إن المعاصرة عند جوجول تنتمى إلى «الزمن الكبير» بفضل الثقافة الشعبية.

إن هذه المعاصرة تبدو فى عمق الشخصيات الكرنفالية وارتباطها فى مجموعات: شارع نيفسكى وعالم الموظفين والدواوين الحكومية والإدارات (تبدأ قصة «المعطف») بهذه الشتيمة: («إدارة الحقارات واللغو»). إننا ندرك هذه المعاصرة دفعة واحدة فى هذه الشخصيات. الموت الساخر: لنر هذا الموت الضاحك عند جوجول فى نولبا الذى فقد غليونه، وفى أكاكى أكاكيفيتش المحتضر (لتتذكر هذيان ما قبل الموت والشتائم والتمرد) ثم مغامراته فى العالم الآخر.

إن المجموعات الكرنڤالية، فى جوهرها، مأخوذة من الفكاهة الشعبية، من الحياة «الحقيقية»، «الجادة»، «الضرورية». لا توجد وجهات نظر تقف فى مواجهة الضحك. الضحك هو «البطل الإيجابى الوحيد».

إن الجروتيسك، عند جوجول، بالتالى، ليس حرقا سطحيا للمعايير، وإنما نفى لكل المعايير التجريدية الجامدة التى تدعى المطلق والخلود. إن جوجول ينفى البدهى ولا يعترف بعالم «من البدهى أن ، يفعل ذلك فى سبيل المفاجئ ومن أجل الحقيقة غير المتوقعة. كأنه يقول: لا ينبغى توقع الخير من الثابت والمعتاد وإنما من المعجزة». إن «الجروتيسك» يضم فى ثناياه الفكرة الشعبية لتأكيد الحياة وتجديدها.

إن شراء «الأنفس الميتة» وردود الفعل المتباينة تجاه اقتراح تشيشيكوف تكشف أيضا انتماءه للتصورات الشعبية بشأن العلاقة بين الحياة والموت والسخرية الكرنڤالية فيهما. سنجد هنا أيضا عنصر اللعب الكرنڤالى مع الموت وحدود الحياة مع الموت (فى تأملات سوباكيفيتش، على سبيل المثال، حول أنه لا فائدة ترجى من الأحياء، وفى خوف كوروبوتشكا من مسألة بيع الأنفس الميتة واستخدام المثل الشعبى القائل: «اسند سياجك

ولو بجثة».. إلخ)، حيث يتضح اللعب الكرنڤالى فى الصدام بين التافه والجاد والمرعب، وفى التلاعب بصورة كرنڤالية بالتصورات حول الخالد واللانهائى، (التخاصم اللانهائى، السخف اللانهائى... إلخ)، وعلى هذا النحو بدت رحلة تشيشيكوف لا نهائية.

عبر هذا الأفق تراءى لنا، وعلى نحو دقيق، المقارنة مع النماذج الواقعية وموضوعات البناء الاجتماعى فى المجتمع العبودى (بيع الناس وشراؤهم). إن هذه الشخصيات والموضوعات تسقط بسقوط القنانة. أما شخصيات جوجول وموضوعاته فهى خالدة، إنها شخصيات الزمن الكبير وموضوعاته، إن الظاهرة التى تنتمى إلى الزمن الصغير يمكن أن تكون سلبية تماما، كريهة فحسب، ولكنها فى الزمن الكبير تكون متناقضة، ولكنها تؤخذ على نحو جيد كما لو كانت جزءا من الحياة نفسها. إن شخصيات مثل: بليوشكين، وسوباكيفيتش، وغيرها تنتقل من المستوى الذى لا نملك فيه سوى الرغبة فى تحطيمها أو كراهيتها أو قبولها باعتبارها شخصيات زالت، إلى مستوى الخلود حيث يتم عرضها باعتبارها شخصيات دائمة تقدم الواقع الحاضر.

إن الهجَّاء المضحك، ليس بالضرورة دائما شخصا مرحا، إنه كئيب عبوس بدرجة ما. إن الضحك عند جوجول ينتصر على كل شيء. لقد خلق جوجول نوعا خاصا من التطهير من الحقارة.

لعلنا نكون قد طرحنا - وعلى نحو صحيح - إشكالية الفكاهة عند جوجول على أساس دراسة ثقافة الفكاهة الشعبية لديه.

الهوامش

(١) ميخائيل باختين «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر النهضة». موسكو، «خودوجيستفينايا ليتيرتورا»، ١٩٦٥، والمقال المنشور هنا هو مقطع من رسالة دكتوراه باختين لم يضمها كتابه المذكور.

(٢) نؤكد هنا النموذج الكرنفالى تماما للعب العبثى من عالم الجن والعالم السفلى فى قصة «الوثيقة المفقودة».

(٣) Facetiae : نوع من أنواع القصص الفكاهى الملحمى ذاع فى عصر النهضة، ثم انتشر فى روسيا فى نهاية القرن السابع عشر. (المترجم)

(٤) ناريجنى، فاسيلى تروفينوفيتش (١٧٨٠ - ١٨٢٥) كاتب روسى،. له رواية «رحلة الأمير جافريل سيمونوفيتش تشيستياكوف» وهى هجائية تسخر من النبلاء. (المترجم)

(٥) pulcinella : شخصية من الكوميديا ديلارتى الإيطالية. (المترجم)

(٦) بتروشكا: الشخصية الرئيسة فى عروض العرائس الروسية الشعبية، وهو البطل المرح الذى لا يهزم والمدافع عن الضعفاء والمهانين. (المترجم)

(٧) انظر كيفيدو (Quevedo y Villegas) فى كتابه الرؤى (كتبت فى الفترة من ١٦٠٧ إلى ١٦١٣ وصدرت فى عام ١٦٢٧). فى جحيم كيفيدو نرى

ممثلى مختلف الطبقات والمهن فى هجائية تفتقر إلى العمق ووحدة الأضداد الحقيقية.

(٨) إن مفهوم الهجاء هنا Satire يستخدم بالمعنى الدقيق للكلمة كما وضعها مؤف كتاب «إبداع فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر النهضة». موسكو، ١٩٦٥.

بعض خصائص تصور بنية المدينة
فى الأدب الروسى
فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر(*)

ى. أ. بوريسوفا

أصبحت دراسة المشكلات المتعلقة بمسألة تجسيد النموذج الفنى للمدينة فى الأدب الروسى تمتلك تقاليد غنية فى مجال الدراسات الأدبية والفنية، ولكن ما يهمنا هنا ليس هو دراسة هذه المشكلات وتحليلها من الجانب الأدبى، وهو التحليل المنطلق من تحديد معنى موضوع المدينة ودور نموذج المدينة فى الأدب الروسى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر. إننا لا نسعى هنا لنجد فى الأدب الروسى مصدرا لدلائل محددة عن العمارة وتخطيط المدن فى تلك الفترة، خاصة أن هذا الأدب لا يحتوى تقريبا على توجهات مباشرة نحو العمارة. لقد تخيرنا جانبا ضيقا من هذا الموضوع وهو بالتحديد: انعكاس التغيرات - التى قد تبدو للوهلة الأولى غير محسوسة - التى حددت

العلاقة الجديدة بالبيئة المعمارية للمدينة فى الأدب الروسى إلى جانب هذا التصور الخاص للمدينة والذى استمر حتى نهاية القرن التاسع عشر. وفى هذا الصدد تجدر الإشارة إلى أن الاختلافات الدقيقة فى تصور المدينة وتصور المكان والبيئة فيهما، والتى تشكلت جميعها فى مخيلتنا بفضل الأدب الروسى، تطرح أحيانا فى ضوء جديد تماما وتكتسب مغزى مفاجئا إذا ما قورنت ببعض الحقائق المعمارية المعروفة، وأيضا بتلك العمليات العامة التى كانت تحدث إبان التكوين الفعلى للمدينة. إن هذا المزج بين خطتين مختلفتين عند القيام بتحليل الوسط المعمارى للإنسان فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر يبدو أمرا مبشرا من الممكن أن يفتح أمامنا أفقا لفهم تلك العمليات المعقدة التى جرت فى مجالى العمارة وتخطيط المدن فى ذلك العصر، فضلا عن أنه يمكننا من فهم بعض الظواهر الخاصة بالتصور الفنى للعمارة والتى تبدو للوهلة الأولى مفارقة وفى كثير من الأحيان مفاجئة.

على سبيل المثال، يظهر أمامنا بشكل واضح أنه فى مطلع الثلث الأخير من القرن التاسع عشر عندما كانت المدن الروسية القديمة لا تزال تحتفظ بعد بشكلها المألوف المرتبط فى الكثير

منه بإعادة تخطيط المدن على الطراز الكلاسيكى، أن الفراغ المعمارى أصبح يحس على نحو مختلف عما كان عليه فى الثلث الأول من القرن نفسه. وقد انعكس هذا بالنسبة إلى مدينة بطرسبورج، حيث بدأ الناس يتصورون المجموعات المعمارية الكلاسيكية الضخمة بها تجسيداً للفراغ اللانهائى الذى يسبب الكآبة للإنسان. لقد تولدت هناك علاقة جديدة نحو الحيز المعمارى فى هذه المدينة نفسها التى كانت منذ عهد غير بعيد تبدو للمعاصرين قمة الانسجام المعمارى. إن عملية إعادة تقدير القيمة – وهو أمر مميز لكل التفكير المعمارى فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر – قد انعكست على نحو بالغ الدقة فى الأدب الروسى قبل أى شىء آخر.

لقد لعب رفض المذهب الكلاسيكى فى العمارة – وهو المذهب الذى جاءت بعده التوفيقية لتقف على الضد منه – دورا مهما فى الفترات الأولى هنا. وهذا الرفض للكلاسيكية يمكن قراءته أحيانا بين السطور التى ظلت تكتب حتى نهاية القرن التاسع عشر والتى حددت كثيرا سيكولوجية تصور المدينة من جانب معاصريها. لقد أخذت ميادين بطرسبورج الفسيحة تبدو لهم بلا نهاية، كأنها صحراء ممتدة تتجاوز المقياس الطبيعى لمدينة كما

تتجاوز التناسب بين العمارة والإنسان. على سبيل المثال كتب أ. كيوستبين[1]، الذى كان عائدا لتوه فى عام ١٨٤٠ من روسيا القيصر نيكولاى، معبرا عن هذه اللانهائية الطاغية للمساحات فى هذه المدينة، هذا على الرغم من أن هذه المساحات لم يكن من الضرورى أن تبدو له مذهلة إلى هذا الحد، وهو الذى تعود على المجموعات المعمارية الكلاسيكية المهيبة والميادين الرحبة المبنية على نحو مثالى صحيح فى باريس. لم يكن هناك، على ما يبدو، أى شىء ذى خصوصية فى جو المدينة شكل مثل هذا التصور لبطرسبورج نيكولاى لدى المعاصرين لها. فقبل أن تتغير المدينة ذاتها بعمارتها كانت النظرة إليها قد أخذت فى التغير جذريا، وكانت هذه النظرة قد تأثرت لفترة طويلة بعصر نيكولاى وبالكلاسيكية الروسية ككل، تلك الكلاسيكية التى حددت فيما بعد التصور السلبى لبطرسبورج يوما بعد الآخر حتى نهاية القرن التاسع عشر. لقد ازدادت هذه النظرة حدة بسبب أن الكلاسيكية فى الواقع استمرت محتفظة بدورها المؤثر والفعال فى عمارة المدينة مشكلة القاعدة فيها. يمكن أن نقول إن القرن التاسع عشر بأكمله كان مشبعا – فيما يخص عمارة بطرسبورج – بالسعى للإفلات من قبضة الكلاسيكية وتجاوز

«إرادتها» الجبارة والتخفيف منها و«أنسنة» هذا المظهر المهيب والهادئ - ولكنه مع ذلك بارد - للمدينة، ولقد توافق حدوث هذا السعى بصورة أساسية مع تلك العمليات التى ميزت العمارة الأوروبية بأسرها، وإن اكتسب هذا التوجه فى روسيا وضوحا خاصا لما اتسمت به هذه الفترة من خصائص التطور الاجتماعى والتاريخى، خاصة وقد أصبحت الكلاسيكية المتأخرة فيها كما لو كانت رمزا لعهد القيصر نيكولاى. ولهذا السبب بالتحديد يصبح من المستحيل أن نلتقط ونفسر خصائص الاتجاهات المعمارية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر دون المقارنة بالكلاسيكية التى كان رفضها آنذاك مطروحا كأحد الدوافع الفعالة للحركة القادمة فى العمارة الروسية.

وهذه الخصائص تتكشف أقوى وأوضح فى بطرسبورج، التى أصبحت فى القرن التاسع عشر إحدى أكبر مدن أوروبا وإحدى أكثر مدن أوروبا أوروبية.

إن المصير التاريخى الفريد لمدينة بطرسبورج قد انعكس فى كونها ظلت على امتداد قرنين منذ أن تأسست كما لو كانت معيارا للمدينة الأوروبية المعاصرة فى روسيا، كما كانت تكثيفا لتلك التناقضات المتنامية التى ميزت العمارة الأوروبية فى

النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فى الوقت نفسه فإن ظهورها دفعة واحدة نسبيا واختفاء تراكم الأساليب فى هيئتها على مدى قرون عديدة، الأمر الذى كان يميز النمو العفوى لمدن العصور الوسطى، ثم التخطيط وانتظام المبانى، جعل منها نموذجا وحيدا فى نوعه يعد تجربة كاملة أجريت فى مجال تخطيط المدن، تجربة «صحيحة» إلى أقصى حد. وقد انعكست كل البدع المعمارية والتطورات التى طرأت على فنون البناء والتغيرات فى الأساليب التى طبقت للمرة الأولى على مظهرها. لم يكن هناك تقريبا مكان للعمليات العفوية فى التكوين البنائى للمدينة. إن هذه المدينة التى خرجت للوجود بناء على أمر من بطرس الأول نتيجة لترتيبات صارمة كان من الممكن أن تصبح نموذجا للعقلانية، بل حتى المنطقية فى تخطيط المدن، لو لم تفرض الظروف الطبيعية الخاصة كثيرا من الأمور على عملية التصور عند معمارييها، لقد أضفت هذه الظروف على المدينة روحانية غريبة، بل جعلت لها قوة سحرية تقريبا. لقد أضحت بطرسبورج تجسيدا معماريا لأكثر العمليات تعقيدا فى التطور الاجتماعى التاريخى لروسيا؛ وذلك لأنها عكست بشكل محسوس فى هيئتها خصائص المراحل التاريخية المتعددة التى

مرت بها.

لقد عكس النموذج المعمارى لبطرسبورج على نحو مدهش كل الظلال التاريخية الدقيقة للعصر، كل خلجات المزاج الاجتماعى فيه. ها هى النصب التذكارية الضخمة، ومجموعات التماثيل التى شيدت بعد انتصار روسيا فى الحرب الوطنية ضد نابليون عام ١٨١٢، لم يجد مصمموها أدنى صعوبة فى تخيلها لتصبح رمزاً للاحتفال بانتصار الشعب الروسى وجعلها تعكس مشاعر البهجة والعيد لديه. وبالقدر نفسه لم يكن من الممكن ألا يترك جو الثكنات الحكومية بصماته على تصور الكلاسيكية المتأخرة يوما بعد الآخر. ها هى الميادين الاستعراضية الضخمة الباردة تظهر من جديد مثلما كانت فى عهد بافل الأول وقد تحولت إلى ساحات لا نهاية لها لاستعراض جنود المشاة، وقد أخذ الاختفاء الكامل لمظاهر الحياة الاجتماعية من هذه الميادين والأشكال الفقيرة الخالية من الروح للمبانى ذات الطراز الكلاسيكى المتأخر فى إثارة الاحتجاج الشديد بعد أن أخذ الناس ينظرون إليها باعتبارها تجسيدا لشرور وقسوة السلطة التى أخمدت منذ زمن غير بعيد وفى قلب بطرسبورج انتفاضة الديسمبريين.

فى عـام ١٨٤٢ كـتب ألكسندر خـيـرزن يقـول: «لقـد أوحت بطرسـبـورج للفنان الذى ترعـرع بهـا أن يرسـمـهـا عـلى غـرار النموذج المرعب للقوة الوحشية الغاشمة التى قضت على الناس فى بومبى الرومانية»[٢].

ولعل الإحساس نفسه تجاه بطرسبورج، باعتبارها قوة باردة وحشية تجسدت بشكل ملموس فى النماذج المعمارية فيها، لم يكن ليصل إلى هذا القدر من حدة السلبية لو لم تكن هناك هذه المقـارنة الدائمـة بينـهـا وبين مـوسكو، العـاصـمـة البطريركـيـة (الأبوية) القـديمـة، المتمـتـعـة بالشـبـاب الدائم والتى أصـبـحت تجسيـدا للدفء والإنسـانيـة، فضـلا عن اخـتلافـهـا بقـدر مـا من الناحـيـة الاجـتـمـاعـيـة. إن المقـابلة بين مـوسكو وبطرسـبـورج أصبحت تقريبا ومنذ لحظة تأسيس الأخيرة على ضـفـاف نهر النيفا أحد العناصر المحددة للحياة الثقافية والفنية فى روسيا. زد على ذلك أن «أوروبيـة» بطرسـبـورج بدت كـمـا لو أنهـا تبـرز الطابع القومى الخصوصى لموسكو. ليس من قبيل الصدفة إذن أن التقـاليد الموروثة عن راديشيف منذ القـرن الثامن عـشـر فى كتابه «رحلة من بطرسبورج إلى موسكو»، قد وجدت صدى لهـا علـى نحـو أو آخـر فى إبداع كل من بوشكين وليـرمـونتـوف

وبيلينسكى وهرزن وجوجول ودستويفسكى، على الرغم من أن هذه التقاليد لم تنعكس دائما فى المقارنة والوصف المباشرين للمدينتين.

فى شبابه كتب ليرمونتوف يقول: «... إن موسكو ليست مجرد مدينة كبيرة عادية، من هذه الناحية هناك ألف مدينة ومدينة، وهى ليست مجرد كتلة صماء من الصخر البارد صفت فى نظام متماثل... إطلاقا! إن لها روحها وحياتها الخاصتين بها»[٣]، إن ما ورد هنا بخصوص «الكتلة الصماء من الصخر البارد صفت فى نظام متماثل» تستدعى إلى وعينا ودون إرادة منا بطرسبورج الحكومية كنموذج لمدينة معاصرة لها. إن هذا النموذج البارد يقف على نحو أو آخر بعيدا عن كل سطور المديح التى قيلت فى موسكو، تماما مثلما أن رؤية موسكو تطارد جميع الذين استوطنوا العاصمة بطرسبورج.

«إننى أحب موسكو. إن ذكرياتى عنها مرتبطة بذكرى الزمن السعيد! أما هنا، هنا كل شىء بارد حتى الموت... أواه إن هذا ليس رأيى وحدى، إنه رأى الذين يعيشون فيها. يقولون إن الناس ما إن تأتى إلى بطرسبورج ولو لمرة واحدة حتى يتغيروا تماما»[٤] – إن هذه الكلمات التى قيلت على لسان بطلة

ليرمونتوف تتحدث عن شيء ما أكثر تعقيدا بكثير من مجرد الحديث عن الشكل المعمارى لهذه المدينة أو تلك، وإنما تتحدث عن تأثير نفسى محدد لكل مدينة على الإنسان، وعن المناخ الروحى المختلف تماما لكل مدينة عن الأخرى.

إنه لأمر مميز أن يكون حتى للكلاسيكية الآخذة فى التلاشى كل هذا التأثير الطاغى على سكان العاصمة، هذا التأثير الذى لم يظهر على الإطلاق فى موسكو بهذه الكيفية التى ظهر بها على نحو مميز فى بطرسبورج الحكومية. إن بانوراما موسكو البديعة وتخطيطها الإشعاعى الدائرى بدا كما لو كانا قد استوعبا وتمثَّلا كل التجديد الكلاسيكى ثم أضفيا عليه الأبوية والدفء. إن هذه الخاصية لدى مدينة موسكو قد ورد ذكرها مرارا لدى المعاصرين. ها هى بعض فيلات النبلاء الصغيرة وقد اكتسبت ملامح حية غير منتظمة فرضتها بروزات التلال أو شبكة الشوارع الصغيرة المبتكرة، بينما غرقت المبانى العامة فى الخضرة التى قامت بستر حدودها الهندسية الباردة، كما انكسرت حدة التماثل الصارم فى البناء بغية الراحة والجمال. إن تقنيات تخطيط المدن على النمط الكلاسيكى لم تحظ فى موسكو بمثل هذا التعبير الراديكالى الذى حظيت به فى

بطرسبورج والذى أدى فى المحصلة النهائية إلى هذه المواجهة العدائية بين الإنسان والمدينة. إن خصائص الكلاسيكية الروسية كانت أحد الأسباب وراء أفولها الذى لم يكن يمثل بالنسبة إلى الفن الروسى أكثر من كونه مجرد تغير فى الأسلوب المعمارى. وقد وقف وراء ذلك عدد كبير من الظواهر الاجتماعية بدت جميعها للوهلة الأولى منقطعة الصلة بشكل مباشر بالفن والعمارة ولكنها فى واقع الأمر كانت وثيقة الصلة بهما داخليا.

لعله، ولهذا السبب، لم يكن الاهتمام الاجتماعى بالعمارة، والذى ظهر فى روسيا خاصة عند نقطة انعطاف عصرين معماريين اهتماما عاديا، اهتماما حرفيا خالصا. لقد تمت الاستعاضة عن النقد المعمارى الحرفى للدور المتنامى الذى بدأت فى أدائه العمارة وما ارتبط بها من قضايا خلق الأساليب، وذلك من خلال الكتابة الأدبية الاجتماعية، تلك الكتابة التى ظهرت فى هذا العصر مفعمة بالإحساس الحيوى للتغيرات «الوشيكة» فى التفكير المعمارى، التى لم يكن يدركها حتى النهاية فى أحيان كثيرة المعماريون أنفسهم. كان الأمر المميز هنا هو أن التجارب الأولى «للكتابات الاجتماعية عن العمارة» وكذلك النماذج الأدبية الفنية الخالصة عن المدينة بدا كما لو

أنهما قد دعيا لتعويض السقوط التدريجى لهذا النوع التعبيرى بشكل مميز، ونعنى به فن رسم المنظر المعمارى لعصر الكلاسيكية الذى كان سائدا فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر.

لقد جاء التحليل الوافى لهذا النوع من الفنون على يد فيودوروف - دافيدوف فى كتابه الرائع: «نموذج المدينة فى الفنون الجميلة»(٥)، وهنا نود لو أشرنا إلى أن المنظر المعمارى اختفى تقريبا من الفنون الجميلة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وأن رؤية المدينة لم يعد يعبر عنها بصريا بالشكل الكافى. نعود فنقول إن عددا كبيرا من رسوم بطرسبورج فى الثلث الأول من القرن التاسع عشر أعطانا صورة كاملة لمدينة كلاسيكية ذات مجموعات معمارية منسجمة وشواطئ جرانيتية وميادين فسيحة ومبان ضخمة بحيث بدا الأمر كأن المرء أصبح بإمكانه أن يعيد - مستعينا بهذه الرسوم - بناء بطرسبورج بوشكين بأدق تفاصيلها. فى الوقت نفسه فإن هناك شيئا ما فى هذه الرسوم يظل مفقودا. المسألة هى أن هذه الرسوم سواء ما كان منها على الخشب أو الحجر أو صور بالألوان المائية لم ينقل لنا سوى القشرة الخارجية المنسجمة للمدينة، هذه لوحات هادئة

لميادين تغمرها الشمس وتملؤها أشكال من بشر غير مبالين بالمدينة، غير مبالين حتى ببعضهم بعضا. يبدو الأمر فيما يتعلق «برسم» بطرسبورج فى فترة الكلاسيكية كأن كل شىء فيها خاضع لقلم أو فرشاة الفنان. زد على ذلك أننا لن نقابل فى أى من لوحات بطرسبورج فى تلك الفترة شيئاً يمكن أن يساوى فى عمق مزاجه الروح المعذبة التى يمكن إدراكها فى ليلة من الليالى البيضاء على النحو الذى أحسها به بوشكين بقدر كبير من الرهافة والشاعرية.

يبدو أن انسجام المدينة على خلفية سماء شاحبة، مدينة تضيئها شمس الشمال الباردة وينساب فيها نهر النيفا والقنوات بنعومة وقد أحاطت بهما أسوار من الحديد الزهر وحدائق خضراء ترتسم جميعها فى وعينا على نحو كامل، لا بفضل هذا العدد اللانهائى الجاهز سلفا من الرسوم المحفورة على الخشب والحجر والألوان المائية وإنما فقط بفضل الأبيات الخالدة التى صاغها بوشكين، الذى مزج فى وحدة شعرية واحدة كل ما نعرفه وفقا لوصفه هو لبطرسبورج. إن ما فعله الشاعر لم يقدر عليه أى رسام فى زمانه وهذا ما وعاه المعاصرون أنفسهم آنذاك.

فى منتصف العقد الأول من القرن التاسع عشر كتب ك. باتيوشكوف يقول: «يجب أن يكون المنظر وجها، فإذا كان مشابها تماما للطبيعة فما الذى يمكن رؤيته فيه؟ يجب على المرء أن يفترق عن بطرسبورج...يجب عليه أن يفترق عنها لبعض الوقت، عليه أن يشاهد العواصم القديمة، باريس البالية، لندن المجللة بالضباب، حتى يشعر بقيمة بطرسبورج، انظروا - يا لها من وحدة! كيف تستجيب الأجزاء للكل! يا لجمال المبانى، يا له من ذوق ويا له من تباين داخل الكل، تباين أتى من امتزاج الماء بالبيوت. القوا بنظرة على السياج الحديدى للحديقة الصيفية حيث تنعكس عليه خضرة أشجار الزيزفون الشاهقة مع الأحرف المزخرفة وأشجار البلوط! أى نعومة ورشاقة فى رسومها»[٦].

يبدو باتيوشكوف هنا غاضبا على الرسامين الذين «يفضلون رسم مناظر من إيطاليا والبلاد الأخرى عن تلك الموضوعات الخلابة»، كما يبدو كأنه يسعى لأن يبث فيهم الرؤى الرومانسية للمدينة وأن يريهم إياها من جديد ليشاهدوا برؤية الشاعر الطازجة روحها المتقلبة ويدعوهم أن يوصلوا جمالها الكامن فى «الامتزاج» الرائع «بين الماء والبيوت» إن هذا النسق اللونى الساحر الشفاف لجو بطرسبورج والذى يكاد الإمساك به

وإدراكه يكون مستحيلا، قد تم التعبير عنه فقط بعد مائة عام على يد فنانى «عالم الفن» وذلك على ضوء الأدب الروسى. لقد جسد دوبوجينسكى على وجه الخصوص فى رسومه لرواية «الليالى البيضاء» لدستويفسكى حالة المدينة التى كانت أبيات بوشكين أول من سجلها فى الأدب الروسى.

لاحقا، فإن تلك العمليات المعقدة التى تمت فى الأدب الروسى بعد بوشكين لم تكن لتؤدى فى مرحلة معينة إلا إلى وصف أكثر اختلافا، بل أكثر تناقضا للمدينة ولجوها الروحى والعاطفى. من ناحية أخرى، فإن التغيرات الجذرية فى العمارة الروسية التى ظهرت مع منتصف القرن التاسع عشر، قد فرضت تشكيل نموذج جديد تماما للمدينة، وعلى وجه الخصوص نموذج مدينة بطرسبورج التى أخذت تعكس ما تشربته من ظواهر عديدة وسنن بعيدة كل البعد عن عمارتها الخاصة بها. لقد أخذت المدينة التى خلدت فى الرسوم وفى أعمال الحفر على الخشب والمعادن المدنية التى بدت ساكنة جامدة، على الرغم من وفرة المنظور وزوايا التصوير والحركة المشروطة للشخوص الذين جاءوا ثانويين باهتين، أخذت فى التراجع تدريجيا لتترك مكانها لمدينة أخرى مختلفة تماما، مدينة يمكن إدراكها فى حركتها

الدينامية فى الزمن.

يمكن اعتبار «تطوير» المشهد الفريد لشارع نيفسكى على يد ف. سادوفنيكوف فى الأعوام ١٨٣٠ - ١٨٣٥ أول محاولة من نوعها للتصور المكانى الزمانى لمنظر المدينة حيث تمثل الحركة شرطاً أساسيا لتصور العمارة وقد قام الفنان برسم المدينة فوق أوراق تمتد عدة أمتار. هنا يبدو شارع نيفسكى كما لو كان قد أخذ فى الانفتاح تدريجيا أمام أعين المشاة الذين اعتادوا السير فيه. غير أن العمارة ذاتها والتى سجلت بدرجة كبيرة من الدقة والإتقان لا تزال تبدو ساكنة، وفى المواجهة يشار إلى حياة المدينة على نحو رمزى عن طريق عدد قليل من مظاهر الحياة اليومية حتى إنه يمكن الحديث عن الحركة بشكل مجازى. من هنا يصبح من الواضح تماما، بناء على هذا المثال، أن نقول إن العمارة الكلاسيكية لم تكن مهيأة بطبيعتها لتصورها على نحو دينامى. لقد أخلت الحركة بانسجامها. وهذا الانسجام المختل يمكننا أن نراه من خلال هذه الأبيات من قصيدة «الفارس البرونزى» عندما يتحول هذا المنظر الخيالى الهادئ لإحدى ليالى بطرسبورج البيضاء إلى مشهد متحرك سريع كالوميض لمعالم بطرسبورج المعروفة، زد على ذلك أننا نشاهد هذه الرؤية من

خلال نظرة رجل ينطلق فى شوارعها وقد أفقده اليأس صوابه، ناهيك عن أن معالم المدينة قد تشوهت بسبب الفيضان لتبدو خطوطها أكثر غرابة:

انطلق يعدو فى طريقه المعتاد
ينظر إلى الأماكن المألوفة لديه
لكنه كان عاجزا عن التعرف على الأشياء
كان المشهد فظيعا
كل شيء غارق أمام عينيه
ما سقط وجرفه التيار
وما اعوجَّ من منازل
وما انهار تماما
وما مال بعضه على بعض(٧).

ها هى المدينة ذات المقاييس المثالية «بشوارعها المقفرة» وقد غمرتها الأمواج العالية لفيضان نوفمبر ١٨٢٤ الهائل يهزها بعد عام واحد من انتفاضة الديسمبريين فى ميدان سيناتسكايا، تفقد بكل وضوح ما اتسمت به من انسجام. تشتمل قصيدة بوشكين على حدثين فظيعين ينطبق كل منهما على الآخر، وهو ما يمكن أن نشعر به خاصة فى الوصف النفسى الدقيق فى

لوحة تصور الصباح الرهيب فى بطرسبورج الذى تلا الأحداث المأساوية، هنا نجد أن كل جزئية صغيرة من جزئيات الحياة اليومية مفعمة بدرامية خفية:

أسدل الليل الحالك
ستره على المدينة التى كانت فرائصها لا تزال ترتعد
زمن طويل مضى لم يذق فيه أهلوها النوم
وها هم يتبادلون الحديث
حول أحداث أمسهم الذى ولى
ومن وراء الغيوم المتعبة الشاحبة
تسلل شعاع الفجر
فوق العاصمة التى لفها الصمت
وإذا به لا يجد أثرا فيها لنكبة البارحة
لقد تغطى الشر باللون الأرجوانى
وعاد كل شىء إلى سابق عهده
وراح الناس يقطعون من جديد الشوارع الخاوية
بقلوب غلاظ باردة
وتوجه الموظفون إلى أعمالهم
مخلفين وراءهم ملاجئ الليل التى يبيتون فيها

وأما هذا التاجر الجسور

فقد فتح أبواب دكانه المنهوب

فى الطابق السفلى فى بيت على نهر النيفا

وقد خلت روحه من كل إحساس بالكآبة(٨).

إن تصور بطرسبورج كما اعتدنا عليه يبدو هنا كما لو كان قد تحطم ليظهر فيها شىء ما جديد. إنها تبدو بوضوح كشىء مهدد وقد اكتسبت لونا عاطفيا خاصا للغاية، هذا ما نلمسه فى الأبيات الأخيرة من «الفارس البرونزى» حيث ينكشف الرعب الممزوج بالألم فى مواجهة بطرسبورج وأمام فراغ ميادينها الباردة المكفهرة:

ومنذ ذلك اليوم

الذى وقع فيه هذا الأمر

وهو يقطع الطريق عبر ذلك الميدان

وقد ارتسم الاضطراب على وجهه

يضم يده إلى قلبه على عجل

كما لو كان يود أن يخفف ما به من عذاب

انتزع عنه صديريته الرثة

دون أن يرفع عينيه الزائغتين

واستمر فى سيره ملتزما جانب الطريق(٩).

إن هذه الأبيات تعبر عن شىء ما يفوق مجرد تذكر فيضان عام ١٨٢٤ الرهيب، شىء أكثر من مجرد رعب بطل القصيدة أمام «المعبود الجالس على الحصان البرونزى» [المقصود هو تمثال بطرس الأكبر الشهير فى بطرسبورج - المترجم]. إن استرجاع ذكرى ميدان سيناتسكايا، بالتحديد يقدَّم هنا على نحو خاطف، بينما يتراءى المغزى الغامض وراء هذه الأبيات التى تتحدث عن واحد من أهم الميادين فى بطرسبورج والذى ارتبط اسمه بانتفاضة الديسمبريين. ويبدو لنا أن هذه الانطباعات الدرامية لم يكن من الممكن إلا أن تنعكس فى تصور المدينة من قبل معاصريها، الذى تجسد فى رفضهم الواضح لبطرسبورج الكلاسيكية.

هنا يبدأ فى الظهور نموذج آخر لمدينة مختلفة ليأخذ مكان المدينة الكلاسيكية، نموذج حدد بصورة أو بأخرى رؤية إنسان النصف الثانى من القرن التاسع عشر الذى تميز بنظرته الجديدة العاطفية للعمارة، فضلا عن بحثه عن «مدينة أخرى داخل المدينة» وسعيه للخروج من نطاق بطرسبورج الكلاسيكية لإحساسه بطبيعتها القاسية الفقيرة إلى أطرافها التى كانت لا

تزال تحتفظ بمظاهر المنظر الشمالى الوديع وملامحها التى تتسم بالطبيعية والبساطة.

بعد اللوحة الهائلة التى رسمها بوشكين للفيضان كاشفا عن قوى الطبيعة الجبارة التى علت فوق إرادة الحاكم المطلق القاسية الذى بنى المدينة، يعود فيرسم فى خاتمة «الفارس البرونزى» منظرا ضئيلا كئيبا لضواحى بطرسبورج إلى حيث جرف الفيضان بيت باراشا القديم:

جزيرة صغيرة
تتراءى عند مدخل البحر
أحيانا يرسو على شاطئها
صياد اعتاد أن يأتى بشبكته
فى وقت متأخر ليطبخ عشاءه الفقير
وأحيانا يزورها موظف صغير
إبان نزهته بقارب فى يوم الأحد
جزيرة موحشة
لا تنمو عليها عشبة واحدة[١٠].

يرى عدد من الباحثين[١١] أن موضوع «الجزيرة الموحشة» الذى تكرر مرارا فى أشعار بوشكين المتأخرة لم يأت عفو

الخاطر، وتقارن أنَّا أخماتوفا[١٢] بشكل مقنع للغاية هذه الجزيرة فى هذا المقطع بمشـهد آخر من مـقطع آخر لبـوشكين يصف جزيرة جولوداى:

شاطئ موحش

تناثر فوقه عنب البقر الشتائى

وغطته التوندرا الذابلة

وراح زبد البحر البارد يضربه.

تقع هذه الجـزيرة عند ساحل بطرسـبـورج، وكـان الناس يتناقلون قصـة دفن خمسة من الديسمبريين بها سرا كانوا قد أعدموا، وظل الأمر غامضـا لم يتم الكشف عن غموضه، الأمر الذى حـدا بأصـدقـاء الديسـمـبريين وعـدد من مـعـاصـريـهم إلى البحث فى الأطراف الموحلة للجزيرة عن بقاياهم.

من المعـروف أنه فى الصـراع الدرامـى بين المدينة والإنسـان عند بوشكين جـرى تشـخيص بطرسـبورج وتجسـيدها للمـرة الأولى فى هيئة «المعبود الجالس على الحصان البرونزى»، الذى يطارد «الإنسان الصغير» الضائع فى الأرجاء الواسعة للميادين الكلاسيكيـة. ويبدو أنه ليس من قبيل الصدفة تماما أن أصبح حى كولومنا، الذى كـان يقع فى طرف بعيد من المدينة، واحـدا

من أكثر أحياء بطرسبورج فقرا. صحيح أنه كان حيا رحبا يتميز بالأبوية، وكان لا يزال بعيدا عن أحياء دستويفسكى الفقيرة الواقعة فى قلب المدينة، لكنه من الناحية النفسية لم يكن يتوافق مع بطرسبورج الكلاسيكية الأرستقراطية، كما كان يقف داخليا على النقيض منها تماما. إن هذا التقابل بين جانبين، وجهين لمدينة واحدة، ليس فقط بين قلب المدينة وطرفها، وإنما بين من يسكنون هنا ومن يسكنون هناك، كان بمثابة الحد الفاصل فى أدب ذلك الزمان الذى أخذ فى الإعداد لظهور بطرسبورج زمان دستويفسكى.

بمرور السنين بدأت بيئة المدينة فى المزيد من الارتباط بالحالة والمزاج والطابع العام للأبطال مصطبغة بأفعال الناس ونظرتهم إلى العالم. إبان ذلك راحت المدينة والشوارع والميادين تفقد خطوطها المألوفة الواقعية لتقدم نفسها على نحو مختلف جديد فى كل مرة، بل أحيانا بطريقة تثير الهلع والخوف فى النفس. تراجع المكان بخطوطه المحددة مع العمارة المرسومة بواقعية دقيقة إلى خلفية الصورة، وبرزت المدينة دائمة التغير، عجائبية ومستقلة عن البشر تقريبا، وفى الوقت نفسه لا يمكن مشاهدتها إلا بعيون هؤلاء البشر تحديدا. هذا الإدراك الذاتى

المتغير والمتقلب لجو المدينة الكبيرة جرى تجسيده للمرة الأولى على نحو كامل فى «القصص البطرسبورجية» لجوجول وخاصة فى قصة «شارع نيفسكى»، حيث قدم الكاتب باستفاضة رؤية ثاقبة وملاحظات شديدة القوة للتقلبات المتباينة المتعددة التى يصعب الإمساك بها لأحوال المدينة فى ليلها ونهارها بصورة مأساوية جروتسكية.

«... لا يكف شارع نيفسكى هذا عن الكذب، ولكن أكثر ما يكذب عندما يسدل الليل أستاره الكثيفة عليه لتختفى وراءها جدران البيوت الصفراء بلون القش ويجتاح المدينة رعد وسنى يخطف الأبصار، عندها تخرج آلاف العربات من الكبارى ويتصايح الحوذية ويقفزون على ظهور الخيل، عندئذ يشعل الشيطان بنفسه قنديلا لمجرد أن يظهر الناس فى هذا الليل البهيم على صورة غير صورتهم!»(١٣).

كم هى بعيدة كل البعد هذه الصورة الخيالية، المليئة بالغرابة والتقلب الدائم والتى يصعب الإمساك بها لشارع نيفسكى، عن تلك الصورة الواقعية للوجه الهادئ لبانوراما المدينة التى سجلها سادوفيكوف على أوراق واضحة. ها هى حوائط «المنازل الكلاسيكية» «البيضاء والصفراء بلون القش» لم تتعرض تقريبا

لأى تغيير فى زمن جوجول بناء على مشروعات المعماريين أصحاب النزعة التجديدية آنذاك. لقد احتفظ شارع نيفسكى بأكمله بطابعه المألوف بالنسبة إلى معاصرى بوشكين والذى عرفناه من خلال اللوحات والرسوم المطبوعة بالليتوجراف. لكن جوجول رأى الشارع نفسه بشكل جديد تماما إلى حد أن الألحان التراجيدية الموجعة التى وضعها ستظل كافية للقرن التاسع عشر بأكمله. كانت لدى جوجول رؤية مغايرة، وتصور مختلف تماما للمدينة، أو لامتلاء المدينة إن شئنا الدقة، هذه المدينة، التى أصبحت العمارة الكلاسيكية فيها شيئا غريبا عن روح الإنسان الذى راح يراها بإحساس بارد رزين برغم وضوحها ونظافتها.

لقد كان هذا الإدراك الجديد للمدينة يمس أساسا فئات محددة فقط من سكان المدينة وخاصة هذه الفئة العريضة من الناس الذين يشغلون شتى الوظائف والمهن والذين بدأوا لتوهم فى القيام بالدور الأكبر فى الحياة الاجتماعية وفى الأدب الروسيين. إن إحساس الإنسان بالضياع والهوان فى المدينة امتزج بالشعور بالانطواء و«الحبس» واليأس من الخروج من الشوارع – المتاهة، التى كانت تشعره بالوقوع فى الأسر وتوجه

خطواته كيفما شاءت. وحتى فراغ المدينة ذاته تراءى له شيئا لا ملامح له، شيئا يثير الانقباض فى النفس كالظواهر الطبيعية: الوحشة، القفر، لا نهائية الميادين التى فقدت خطوطها الواقعية وملامحها المحددة مشكلة قوة رهيبة.

«سرعان ما امتدت أمامه هذه الشوارع الموحشة التى كانت تفتقر حتى فى ساعات النهار إلى المرح، فما بالك بها فى المساء. الآن تبدو الشوارع أكثر صمتا وأكثر وحدة، أخذت مصابيح الشوارع تذوى، يبدو أن الزيت فيها قارب على النفاد، سار عبر المنازل الخشبية والأسوار ولا صريخ ابن يومين، كان الثلج هو وحده الذى راح يتلألأ فى الشوارع بينما راحت الأكواخ النائمة تغط فى السواد الحزين وقد أغلقت ضلفات النوافذ فيها. اقترب من المكان نفسه حيث يتقاطع الشارع مع الميدان الذى لا نهاية له حيث تظهر بالكاد عند جانبه الآخر المنازل موحشة مرعبة.

وبعيدا، يعلم الله أين، كان ضوء مصباح فى أحد الأكشاك وكأنه يقع فى نهاية العالم. هنا راحت روح المرح لدى أكاكى أكاكيفتش تتبدد بصورة ملحوظة. دخل إلى الميدان وقد اعتراه خوف لاإرادى تماما كما لو أن قلبه استشرف مكروها ما. طاف

ببصره وراءه وحوله: كان بحرا يحيط به من كل جانب»[١٤].

هذه الصورة الكئيبة لبطرسبورج جوجول كانت تنفذ وتتغلغل بقوة مبهمة لا تقاوم لدفع الإنسان البسيط إلى هلاكه دون رحمة. لقد بدا أن المدينة ذاتها تقف فى مواجهة هذا الإنسان مثل كائن مرعب مكتف بذاته.

من الجلى أن أحلام جوجول عن عمارة المستقبل كانت - لهذا السبب بالتحديد - وثيقة الصلة بإدراكه لبطرسبورج الحقيقية، بطرسبورج صغار الموظفين، كان جوجول يبحث عن مخرج من هذه الورطة العاطفية التى أحس بها الكثيرون قبله ومن ثم راح يدعو إلى تنوع وحرية الأذواق المعمارية، ألم يرحب بهذا فى «شارع نيفسكى» الذى أخذ فى عصره يفقد رويدا رويدا وحدته الكلاسيكية ويتخلى عن نظافته وصرامته اللتين لا تزالان تثيران فينا الدهشة عندما نتأملهما فى بانوراما سادوفنييكوف. هذه النظافة وهذه الصرامة بدتا لجوجول عيبين أكثر منهما فضيلتين. فى شبابه كتب جوجول يصف الكلاسيكية بقوله: «هذا الاتجاه ظل يسعى، وكأنه يفعل هذا عن عمد ما، لإخفاء العظمة بدلا من أن يحاول قدر استطاعته إظهارها فى

المكان. كلا، ليس هذا هو قانون العظمة: إن البناء ينبغى أن يعلو بشكل منقطع النظير فوق رأس المشاهد حتى يجعله مأخوذا بالدهشة المفاجئة فيصبح فى حالة تجعله لا يكاد يحول بصره عن قمته. ولهذا فإن البناء يصبح دائما أفضل إذا أقيم فى شارع ضيق، من الممكن أن نجعل هناك شارعا يتجه صوبه ليظهره – عن بعد – فى الأفق، على أن يكون هذا البناء – عن قرب – ضخما إلى حد الإبهار حتى يمر الشارع إلى جواره! حتى تقعقع العربات عند أقدامه! وحتى يبدو المارة ملتصقين أسفله ليزيدوا بضآلتهم من ضخامته!»(١٥). هذه الدعوة العاطفية تستدعى إلى مخيلتنا ودون إرادة منا نماذج ناطحات السحاب الأولى فى مدينة نيويورك فى تلك اللوحات القديمة التى تصور معجزات فن البناء آنذاك فى مزيج مع سيارات الأجرة والعربات تجرها الخيول وزحام من السيدات فى جونلات واسعة كالأجراس تغص بهن الشوارع الضيقة.

إن هذه اللوحة الطوباوية التى رسمها جوجول بقلمه لم تتحقق إطلاقا فى روسيا. لكن المدينة وجو الشوارع الضيقة وقد تعالى على أرضها صليل العربات وازدحمت بالناس الضائعين بين الأبنية الضخمة المتراصة كانت تأخذ بلب جوجول إلى

أقصى حد. تلاحظون هنا أن حديثنا يدور لا عن العمارة ذاتها وإنما عن كيفية إدراكها عاطفيا، أي عن روح المدينة الكبيرة ذاتها، تلك الروح التى تجسدت فى مدن النصف الثانى من القرن التاسع عشر التى لم يرها جوجول ولم يتسن له أن يراها. لقد بدأ تصوير حياة المدينة المركبة، المتناقضة، دائمة التقلب والمرتبطة على نحو مباشر بطابع المدينة التى بدأت فى الظهور منذ أربعينيات القرن التاسع عشر، وإنما عن جو حقيقى خاص بالمدينة، موجود على نحو موضوعى ويجرى إدراكه بشكل ذاتى، نتحدث عن امتلاء هذه المدينة بالحياة وما تتركه من تأثير عاطفى فى الإنسان، أى عن تلك الخصائص التى لم يكن من الممكن نقلها والتعبير عنها بشكل كامل إلا من خلال لغة الأدب.

لعله لهذا السبب بدا اختفاء «المناظر المعمارية» تماما من الفنون الجميلة أمرا طبيعيا بعدما ظهر عصر جديد فى طرزه المعمارية، وزد على ذلك اختفاء هذه المناظر حتى قبل ظهور الصورة الفوتوغرافية الأولى للمدينة. يمكن القول إن تقاليد تصوير مناظر المدينة الموروثة منذ عصر بتروف كانت قد اندثرت بحلول منتصف القرن التاسع عشر، ويرجع ذلك جزئيا إلى فقدان التصور المعمارى على نحو مكتمل، لتحل بدلا منه رسوم

تفصيلية لبعض المبانى يعاد نسخ بعض مقاطعها بدقة لتعكس التغيرات فى الفكر المعمارى، تلك الخصائص التى كانت تميز النصف الثانى من القرن التاسع عشر. إن التغيرات التى طرأت على الرسوم المعمارية وعلى تفسير وتصور العمارة كان أمرا مثيرا للاهتمام، فضلا عن أنه عكس التغيرات العامة فى النظرة الفنية للعصر والتى حددت خاصية الفن فى النصف الأخير من القرن العشرين فى مختلف مجالات الإبداع الفنى. لقد عبرت هذه الرسوم عن فقدان الشعور بالمجموعة الفنية والوحدة الأسلوبية للمدينة وانهارت فيها المجموعات الكلاسيكية التقليدية إلى أجزائها الأساسية وخاصة فى الليتوجراف والحفر على المعدن. لقد كشفت هذه الرسوم عن تلك الاتجاهات التى أدت تدريجيا إلى تمزق النسيج الكلاسيكى للمدينة.

تراجع التصوير المحدد لعمارة بعض المبانى وللمجموعات الكاملة وعلاقاتها الهارمونية بعضها ببعض أمام العلاقات الحميمة غير المرئية بين العمارة والإنسان، بين المدينة والفرد، وبحلول منتصف القرن التاسع عشر اختفت المناظر المعمارية بمفهومها التقليدى وجاءت رسوم ريبين المتأخرة لشارع نيفسكى لتشهد على ميلاد اتجاه جديد لمحاولة نقل روح المدينة وبيئتها

وأمزجتها المتغيرة المتباينة.

وهكذا أصبح من غير الممكن تصور أبطال الأدب الروسى فى جو غير هذا الجو، لقد أصبح هذا الأدب جزءاً لا يتجزأ من هذا الجو باعتباره مكانا حيويا وواقعيا وباعتباره أيضا الوسط اليومى الذى يعيش فيه هؤلاء الأبطال. وخلافا للفنون الجميلة، أصبح التعبير عن نموذج المدينة يتم عبر الأدب، لا «من بعيد» بواسطة الفنان، وإنما «من الداخل» بعيون البطل الأدبى الذى يقوم بتصور وجه المدينة ككل، لا بعض المبانى المعمارية كل على حدة. لم تعد رؤية المدينة وتصور الأماكن الواقعية المعادية للإنسان يتم بالذاتية المتعارف عليها نفسها وإنما أصبحت الرؤية تختلف فى كل مرة تبعا لشخصية البطل الموجود فى هذه المدينة ومزاجه وحالته. وبالقدر نفسه راحت المدينة تؤثر فى الإنسان مشكلة مزاجه وحالته النفسية. إن هذه الرابطة الثنائية الوثيقة المتبادلة والمباشرة بين الإنسان والمدينة والإنسان والعمارة التى صورها جوجول انعكست بشكل جلى على تصور بطرسبورج من قِبل أبطال الأدب الجدد فى أربعينيات القرن التاسع عشر:

«لو كنت ممن يملكون مالا وافراً، لو كنت واحدا من الذين

يعيشون فى قلب المدينة، تسير فوق الأرصفة الخشبية لشارع نيفسكى والشوارع المطلة على البحر، لو أنك من الذين اعتادت عيونهم رؤية مصابيح الغاز الساطعة وارتياد المحال الفاخرة المتلألئة، وكنت بالفطرة شخصا موهوبا تتشكى أحيانا من قدرك... فإننى أنصحك بالتجول فى ضواحى بطرسبورج، فى أفقر جزء من عاصمتنا، مد بصرك إلى صفوف الطرقات الطويلة الضيقة، وأكثرها غير مرصوف، وقد اصطفت البيوت الخشبية على جوانبها، فكلما سرت قدما من شارع بولشوى، خفتت الأصوات وازدادت الكآبة واشتدت مظاهر البؤس...»[١٦].

لم تكن بطرسبورج حتى ذلك الحين قد أصبحت بطرسبورج دستويفسكى، ولكنها لم تعد بطرسبورج بوشكين. إبان ذلك لم تكن المدينة ذاتها هى التى تتغير وإنما جوها. اختفت شمس الصيف الساطعة التى كانت أشعتها تسقط لتضىء المجموعات الكلاسيكية فى رسوم الجرافيك والليثوجراف فى مطلع القرن لتحل محلها صور المدينة من خلال الأمطار الغزيرة. والآن يمكن رؤية المدينة من خلال الشخصيات الأدبية الجديدة، وهم أناس لم يألفوا بطرسبورج العروض العسكرية.

«راح يتأمل البيوت وإذا به يشعر بضجر أشد: لقد أصابته

هذه البيوت الحجرية بالسأم وكأنها مقابر هائلة تمتد الواحدة بعد الأخرى كأنها كتل صماء، حدث نفسه قائلا: ها هو الشارع قد أوشك على الانتهاء، الآن سينكشف أمام عينى إما خلاء رحب أو تل من التلال أو حديقة خضراء. لكن شيئا من هذا لم يظهر له، وإنما بدأ صف جديد من البيوت حجرية متماثلة بكل منها أربع نوافذ. فلما انتهى هذا الشارع إذا بشارع آخر يعترضه مرة أخرى، وهناك وجد نفسه ثانية أمام صف جديد من البيوت على شاكلة التى رآها. راح يرجع البصر يمنة ويسرة، لكأنما قد حوصر من كل الجهات بجيش من الجنود المردة، بيوت، بيوت، بيوت، أحجار تتلوها أحجار، ليس هناك من مسافة رحبة أو مخرج على مرمى البصر: سدود من كل الاتجاهات، لابد من أن أفكار الناس هنا ومشاعرهم تحيطها السدود أيضا»(١٧).

لقد كان للمشاعر المعقدة التى اعتورت ساكن المدينة فى منتصف القرن التاسع عشر، من اغتراب وخواء روحى وضعف أمام جبروت الكوارث الطبيعية وتردده ما بين الانجذاب للطبيعة والانسلاخ عنها، أثر كبير فى ظهور موضوع «فسيولوجيا المدينة» وهو الموضوع المشترك آنذاك فى الأدب الأوروبى

بأسره. وتعد الأعمال التى كتبها نكراسوف فى منتصف الأربعينيات من القرن التاسع عشر عن بطرسبورج من الدلالات الأولى لظهور هذا الموضوع فى الأدب.

لقد أخذت «الملامح الأخلاقية للمدينة» (حسب تعبير بيلينسكى) على اختلافها وتباينها تعكس أكثر مظاهر التناقض الاجتماعى حدة لروسيا فى تلك الفترة.. آنذاك بدأ تصور المدينة يصطبغ يوما بعد يوم بالمزاج السائد فى اللحظة نفسها ليصبح خاضعا لتأثير المناخ والطقس وفصول العام وأحاسيس الناس ومشاعرهم تجاه الحياة.

«هل حدث لك أن مشيت فى يوم من أيام الخريف فى وقت متأخر فى بعض شوارع بطرسبورج؟ وهل تسنى لك أن شاهدت عندئذ كيف راحت المصابيح القليلة تلقى بضوئها الشاحب على الحوائط العليا للبيوت لتبدو السماء أكثر سوادا، ورأيت كيف ذابت قطع من المبانى فى السحب الرمادية مكونة كتلة واحدة، وكيف راح الضوء يهتز خافتا فى النوافذ كتلألئ النجيمات فى السماء، كل هذا والمطر ينهمر محدثا ضجيجا رتيبا فوق الأسطح وعلى الأرصفة والريح الباردة تصفر بشدة وترج البوابات التى أخذت تصرصر فى ألم، الشوارع أمامك خالية إلا

من عابر سبيل هنا أو هناك عائدا إلى بيته متأخرا أو حوذى من حوذية الليل يلعن المطر... دائما ما يكون للطقس تأثير قوى على النفس، وسرعان ما يغمرك دون إرادة منك إحساس عميق بالحزن...»[١٨].

أصبحت هذه المقتطفات محددة فى تصورنا لبطرسبورج، وليس من قبيل الصدفة أن تكون «منتخبات بطرسبورج» مفعمة بهذه الروح وأن نرى فيها للمرة الأولى إرهاصات عالم «الفقراء» الراسخة فى أذهاننا باعتبارها مولدا لبطرسبورج دستويفسكى.

والحقيقة أننا غالبا ما ننسى أن بطرسبورج «الفقراء» و«الليالى البيضاء» كانت فى الواقع لا تزال كلاسيكية لم يطرأ عليها تغير يذكر طوال العشرينيات والثلاثينيات من القرن التاسع عشر. لم تكن سوى سنوات عشر قد مضت منذ وفاة بوشكين. إن ما رآه الحالم المثالى للأربعينيات حوله لم يكن فى جوهره سوى بطرسبورج بوشكين. وعلى الرغم من أن مدينة رأسمالية حقيقية كانت قد أخذت تضرب بجذورها خلف الانسجام الكلاسيكى الظاهرى للواجهات، فإن وجه المدينة كان لا يزال فى تغيره تحت تأثير تلك البدع التى وجدت فى بطرسبورج تربة مناسبة؛ حيث كان البناء فيها يجرى على نحو

مكثف.

هاكم ما سجله أحد المراقبين فى نهاية الثلاثينيات: «إذا تسنى لأجنبى لا يعرف تاريخنا ولا جغرافيا أوروبا أن يسوح فى عاصمتنا الواقعة فى الشمال فسوف يظن أننا بصدد بناء مدينة جديدة. فى كل شارع، فى كل مكان يبنون، أينما ذهبت إما أنهم ينتهون من بناء أو يشرعون فيه، ولو أن هذا الأجنبى عقد العزم على أن ينتظر ريثما يتم بناء هذه المدينة على وجه السرعة بناء على الشواهد التى يراها لوافته المنية فى بطرسبورج. كل عام، أو الأصح كل صيف تخترق شوارع بطرسبورج الغابات وتفسح البيوت القديمة مكانها للمبانى الجديدة أو تتجمل وقد لا يصلح لها الدهان ولا الإضافات المعمارية الفارغة»(١٩).

أليست هى ذاتها تلك «البيوت الصغيرة» التى ظلت باقية حتى الأيام الأخيرة من أربعينيات القرن التاسع عشر فى «الليالى البيضاء» وفى ذاكرة دستويفسكى؟

«أنا أيضا أعرف هذه البيوت. وعندما أسير فى طريقى أشعر كأن كلا منها كما لو كان يهرع أمامى فى الطريق، ينظر إلى بنوافذه حتى يكاد يقول لى: «مرحبا، كيف حالك؟ إننى

بصحة جيدة والحمد لله وسوف يضيفون لى طابقا جديدا فى شهر مايو»، أو يقول آخر: «كيف حال صحتك؟ بالنسبة لى سيبدءون فى ترميمى غدا»، أو يقول ثالث «لقد كدت أحترق ولهذا انتابنى الرعب» إلى غير ذلك. من بين هذه البيوت لى أحباء ولى رفاق قصار القامة أحدهم ينوى أن يعالج نفسه هذا الصيف لدى أحد المعماريين. سوف أتعمد المرور عليه كل يوم حتى لا يعالجوه بعدم اهتمام، احفظه يا رب! وإن أنس لا أنسى حكايتى مع ذلك البيت الطيب ذى اللون الوردى الفاتح، كان بيتا لطيفا من الحجر، وكان ينظر إلىَّ بكل ود كما كان ينظر إلى جيرانه بكبرياء، الأمر الذى كان يبعث فى نفسى السرور عندما كان يتسنى لى المرور بالقرب منه. وفجأة وأنا سائر فى طريقى فى الأسبوع الماضى وبمجرد أن حانت منى التفاتة إلى صديقى هذا، إذا بى أستمع إلى صيحة تشكٍّ تخرج منه: «إنهم يصبغوننى باللون الأحمر!» الأشرار! البرابرة! لم تأخذهم الرحمة بأى شىء: حتى الأعمدة والكرانيش، وراحت الصفرة تعلو وجه صديقى وكأنه عصفور من عصافير الكناريا ...»[٢٠].

من خلال هذه الأسطر التى خطها دستويفسكى يمكن أن نتعرف على نذر تلك التغيرات التى حولت وجه بطرسبورج خلال

بضعة عقود من القرن التاسع عشر. لقد رأى دستويفسكى بطرسبورج مختلفة تماما عن تلك التى عرفها، وذلك بمجرد عودته من المنفى فى عام ١٨٦٠، وهذه النظرة أصبحت نظرة محددة ليس بالنسبة إليه فقط.

جدير بالذكر أن التعبير المعتاد «بطرسبورج دستويفسكى» أصبح اسما عاما، ناهيك عن كونه أصبح تعبيرا شائعا. إننا عندما نذكر هاتين الكلمتين نروح نتخيل بالدرجة الأولى هذا النموذج المرئى: البيوت المؤجرة، الأفنية، المناور، الأسوار الحديدية على ضفاف القنوات.. التى رسمها دوبوجينسكى فيما بعد على نحو شاعرى، لقد أصبحت عناصر بطرسبورج دستويفسكى هذه رموزا مجازية مطلقة لهذا الزمن بأسره. هنا تقدم بطرسبورج مرة واحدة وإلى الأبد وعلى نحو راسخ لا يتزعزع كل العقبات التى تعترض طريق الإنسان والتى تقوده نحو شوارعها - المتاهة، التى تدفعه بدورها إلى أماكن «مصيرية» لا فرار منها.

فى أحوال أخرى يوجد مفهوم «بطرسبورج دستويفسكى» بين عدد من البيوت والشوارع الحقيقية والمحددة تماما والتى ارتبطت بطريقة أو بأخرى باسم الكاتب أو بأسماء أبطاله، ويتم

عمل قوائم طوبوغرافية دقيقة للغاية تسمح بتحديد أرقام البيوت وأسماء الشوارع وعدد درجات السلم.

فى النهاية فإن مزيدا من التصورات المحددة عن بطرسبورج دستويفسكى مرتبط بتلك العناوين المعروفة جيدا لنا بفضل سيرة حياة الكاتب نفسه، إن المقارنة بين كل هذه العناصر فى بحث «بطرسبورج دستويفسكى» يسمح لنا جزئيا بأن نفهم كيف تشكل فى مؤلفاته هذا النموذج العاطفى الفنى لمدينة كبيرة، مدينة تظل حاضرة فى هذه الأعمال لا باعتبارها خلفية أو محيطا يوميا وإنما بيئة حيوية فاعلة. على أن التعرف الأكثر قربا من «بطرسبورج دستويفسكى» يسمح لنا أيضا بأن نفهم أن هذه البيئة لم تكن سوى جزء من الكيان العضوى لمدينة أكثر تعقيدا وضخامة وتنوعا وأن الكاتب شعر بداخلها بكل ما هو قريب إلى رؤيته الروحية.

علينا ألا ننسى أن دستويفسكى كان ملزما - بعد أن تلقى تعليما خاصا باعتباره مهندسا عسكريا - بأن يتلقى دورة كاملة فى العمارة، الأمر الذى لم يكن من الممكن إلا أن يترك أثره على رؤيته لهذا الفن. ولعله لهذا السبب كانت رؤيته للعمارة فى أعماله تحمل طابعا عاطفيا وفى الوقت نفسه تتميز بالدقة

والثقة، مما يجعلنا - استنادا إليه وإلى رسوم العصر - أن نحكم على طابع المدينة. تبدو المدينة فى روايته الأولى «الفقراء» كما لو كانت تقف فى خلفية الصورة، رسم دستويفسكى بيتا من البيوت المؤجرة من طراز عام ١٨٤٠ من خلال سطور خطابات ماكار ديفوشكين، على الرغم من أننا لا نصطدم هنا بهذا الكم من الوصف «المفتوح» لبطرسبورج على النحو الذى نراه، على سبيل المثال، فى «الليالى البيضاء». ولو أمعنا قراءة «الفقراء» لما وجدنا فيها سوى مشاهد وصفية قليلة للمدينة. أضف إلى ذلك أن الجو المقفر لبطرسبورج التى هجرها أهلوها فى فصل الصيف يجعلها تبدو كما لو كانت مدينة منسية تكاد تكون مهجورة، مدينة تسكنها الأشباح، وقد خيمت على شوارعها الليالى البيضاء، وقد جرى تصوير كل هذه المظاهر بدقة متناهية دون أن يشعر القارئ بالوسائل التى استخدمها الكاتب لرسمها. لقد جسدت هذه الأعمال بشكل كامل ونهائى الجو الروحى لبطرسبورج وأبرزت قدرة الكاتب على «أنسنة» هذه المدينة وكشف جاذبيتها السحرية وما لها من تأثير على الإنسان. لا حاجة لنا إلى أن نبين الدور الفعال والمحدد لعمارة المدينة والذى يتمثل هنا لا فى كونها تخصص مكان الأحداث

وإنما فى كونها تضيف - على نحو أو آخر - وتعبر عن نموذج أبطال دستويفسكى. إن هذه الخاصية لها أهميتها من وجهة النظر الأدبية فضلا عن أنها لعبت الدور الأكبر أيضا لمؤرخى العمارة إذ مكنتهم من النفاذ على نحو أعمق إلى جوهر هذه العمارة في عصر دستويفسكى، وعلى نحو أوسع إلى جوهر عمارة النصف الثانى من القرن التاسع عشر، هذه العمارة التى عكست على نحو كبير ومتعدد تناقضات العصر الذى وجدت فيه.

إن اغتراب المدينة عن الإنسان وتحولها فى الوقت نفسه إلى بيئة لا يملك الفكاك منها قد جرى التعبير عنهما بعمق فى أعمال دستويفسكى. ولكن هذه الأعمال بدورها كانت لها تقاليد أدبية سابقة: إن تصور المدينة قد تعرض لتغيرات غير عادية منذ عصر بوشكين، عندما أخذت نفسية ساكن المدينة تتشكل بصورة دائمة وتدريجية لتصبح شيئا جديدا بالنسبة إلى روسيا. إن الإحساس الداخلى بالحياة لهذا المواطن لم يعد بالإمكان تصوره بعيدا عن حوائط البيوت التى تحميه، عن المداخل المظلمة للبيوت والمناور المعتمة التى لا تنفذ إليها أشعة الشمس، بعيدا عن «السلالم السوداء» الحجرية الضيقة والدرابزين الحديدى،

هذه السلالم التى تقودك إلى شقق ذات أسقف واطئة وشبابيك صغيرة وممرات ضيقة ومطابخ صغيرة للغاية عند مداخلها. كل هذا أحاط بالإنسان وجعله ينغلق على نفسه دون أن يترك له فرصة الخروج من دائرة المشاعر المحدودة والنظرة الفقيرة إلى الحياة، نظرة غريبة وبشعة بالنسبة إلى إنسان يعيش خارج هذه الدائرة الملعونة.

«... توجه ناحية جسر أوبوخوف ثم توقف عند بوابة أحد البيوت ونادى على البواب وسأله إن كان يعيش هنا موظف يدعى كارسينسكى. وأجابه البواب بأنه ربما يعيش فى الغرفة ٤٩. فسأله ثانية: وأين المدخل؟ فأجاب البواب: من ناحية الفناء.

رقم ٤٩ والمدخل من ناحية الفناء! هذه الكلمات البشعة لا يقدر على فهمها شخص لم يقض على أكثر تقدير نصف عمره فى البحث عن مختلف الموظفين، رقم ٤٩ رقم رهيب وغامض مثله مثل رقم ٦٦٦ فى سفر الرؤيا. إن عليك أولا أن تخترق فناء ضيقا ذا زوايا، مليئا بأكوام من الثلج أو من القاذورات السائلة، أهرام عالية من الأخشاب تهددك فى كل لحظة بأن تسحقك إذا ما انهارت فوقك، رائحة نفاذة، كريهة وحادة تشعر وأنت تستنشقها بالسم يسرى فى بدنك، وكلاب تزمجر لظهورك، ثم

وجوه علاها الشحوب وارتسمت عليها آثار بشعة من جراء الفقر المدقع أو الفجور الذى تحياه تنظر إليك من خلال الشبابيك الضيقة للطابق السفلى. وها أنت فى النهاية وبعد العديد من الاستفسارات تجد الباب الذى تبحث عنه مظلما، ضيقا، وكأنما سيفضى بك إلى الأعراف، وبعد أن تزل قدماك عند عتبته تنزلق درجتى سلم طائرا إلى أسفل لتجد نفسك واقفا فى بركة من المياه تكونت فوق قطعة كبيرة من الحجر، ربما سيكون عليك بعد ذلك أن تتلمس السلم بيديك وتبدأ فى الصعود إلى أعلى. سترى وأنت صاعد إلى الطابق الأول وبعد أن تقف على بسطة مربعة عددا من الأبواب يحيط بك، ولكن واأسفاه، ليس على أى منها أى رقم، ابدأ فى الطرق أو قرع الجرس، ستخرج إليك فى العادة طاهية تمسك بيدها شمعة من الشحم ومن خلفها تتعالى الشتائم أو بكاء الأطفال... ولسوف يتكرر المشهد ذاته عند الأبواب الأخرى بصور مختلفة، وكلما صعدت إلى أعلى ازداد الأمر سوءا».

هذا هو أول نموذج عاطفى كئيب فى الأدب الروسى لبيت من البيوت المؤجرة لما يخطه يراع دستويفسكى. هذا المشهد يلقى ظلا لم يكن بعد قد اتضح تماما للغربة الباردة وينم عن نظرة لا

ترحم، نظرة ثاقبة ولكنها تكاد تكون يائسة. كان لا يزال باستطاعة بطل ليرمونتوف أن يترك هذه الحوائط الكئيبة التى جاء إليها مضطرا بمحض الصدفة، بينما لم يكن بمقدور أبطال دستويفسكى بحكم بنائهم النفسى مغادرة هذه الحوائط، كانت عناوين البيوت قد حددت على نحو محتوم مسار حياتهم بأكملها. إن هذا البطل الجديد، الذى بدأ موظفا صغيرا ثم تنوعت مهنه بعد ذلك قد ولد فى إطار بطرسبورج الكلاسيكية التى كانت غريبة ورهيبة بالنسبة إليه، هكذا كان يشعر بها حتى قبل أن تصبح مدينة رأسمالية فيما بعد. كان على بطرسبورج بوشكين، بطرسبورج ليالى بوشكين البيضاء أن تقهر هذا البطل، لا بشارعى مورسكايا وميلونايا الأرستقراطيين فحسب، وإنما بجوها العاطفى أيضا. لقد مدح دستويفسكى بطرسبورج الكلاسيكية ووجد فيها هذا اللحن الكئيب الذى استشعره من قبل فى سنى شبابه الأولى إبان دراسته للهندسة فى قلعة المعهد الكئيبة الغامضة، وقد أصبح هذا اللحن محددا لكل تصوراته للمدينة فيما بعد. أما بطرسبورج بوشكين المشرقة الأليفة فقد بقيت على مقربة طاهرة مهيبة كأنما لم توجد فى يوم من الأيام. بدا الأمر كأن هناك بطرسبورج تستبعد بطرسبورج أخرى. كأن

هناك مدينتين تعيشان فى بعدين مختلفين. وحتى يقتنع المرء بذلك يكفى أن نقارن بين أبيات من شعر بوشكين يصف فيها الليالى البيضاء وبين وصف الليالى البيضاء على يد دستويفسكى فى روايته التى تحمل هذا الاسم.

ليس من قبيل الصدفة أن بطرسبورج دستويفسكى محددة فى وعينا بحدود معينة، حدود تسير بدقة مخترقة الشوارع الحقيقية لبطرسبورج النصف الثانى من القرن التاسع عشر، ولكنها لا تتعدى إطلاقا هذه الشوارع وفى مقدمتها شارع «القناة» - قناة يكاترينا لا قناة مويكا التى تفصل مدينة دستويفسكى عن مدينة بوشكين بخط اصطلاحى لكنه يكاد يكون حقيقيا. من السهل أن نرى أبطال «الليالى البيضاء» يمشون على كورنيش قناة كريوكوفا المقفر لا على كورنيش قناة مويكا، بيد أننا لا نجدهم بالسهولة نفسها على الضفاف الرحبة لنهر النيفا. يبدو أن هؤلاء الأبطال يتحاشون فى قرارة أنفسهم ودون إرادة منهم تلك الأماكن. مقدور عليهم الانطواء على النفس كأن حاجزا لا يرى ينتصب بين بطرسبورج دستويفسكى وبطرسبورج بوشكين، التى ينبغى أن نذكر هنا أنها لم تكن قد توقفت عن النمو، كانت لا تزال تنمو، تتغير، تقوم وتتشكل

بصورة مباشرة أمام عينى دستويفسكى ومعاصريه، غير أن الكاتب كان يتخير منها ما يوافق نفسية أبطاله فقط. كانت هذه المدينة ضرورية لأبطال دستويفسكى باعتبارها البيئة الوحيدة الممكنة التى لولاها لكان مصيرهم الموت فى جو غريب وفى وسط معمارى لم يألفوه. إن خاصية «التنكر» النفسية لديهم والسعى نحو الاختفاء والوقوع فى براثن «الحيرة» والرغبة فى أن يصبح المرء «لا مرئيا» على خلفية زحام من البشر لا يتوقف عن الحركة فى طرقات ضيقة حقيرة وشوارع لمدينة كئيبة، كل ذلك أصبح من الأمور المحددة لدستويفسكى وأبطاله:

«وبالقرب من المطاعم الحقيرة المقامة فى الأقبية وفى الأفنية القذرة العفنة من منازل سوق العلف، راح معظم الناس يقفون عند بائعى الخمور، كما تجمع عدد كبير من أناس من شتى المهن وآخرون يرتدون ملابس رثة. كان راسكولنيكوف يفضل ارتياد هذه الأماكن، تماما كما كان يحب ارتياد جميع الأزقة المجاورة، عندما كان يخرج إلى الشارع دون هدف محدد. فعندئذ كانت أسماله البالية لا تلفت الانتباه، فهنا بإمكان المرء أن يسير مرتديا ما شاء من الملابس دون أن يتعرض له أحد بالسخرية أو الاستهجان»[٢٢].

بالطبع فإن جوهر الموضوع لا يتمثل فى مجرد التوافق الظاهرى للإنسان والمدينة، وإنما فى نوع إحساس الإنسان بالأمان الداخلى الذى ينبع لديه نتيجة الانغماس المتناهى فى جو المدينة. إن «الامتلاء الحيوى» المتباين لشوارعها قد خلق المناخ النفسى نفسه الذى لا يستطيع أن يعيش فيه سوى أبطال دستويفسكى. إن الانجذاب نحو بيئة مدينة بعينها قد جرى إدراكه من قبل دستويفسكى نفسه، وقد انعكس هذا فى العناوين المحددة للشقق التى استأجرها لهم فضلا عن أفكار أبطاله وتأملاتهم: «لماذا يميل الإنسان فى المدن الكبرى بالذات، لا بحكم الضرورة وحدها وإنما لسبب آخر خاص، إلى أن يعيش ويسكن فى تلك الأحياء من المدينة حيث لا حدائق ولا نوافير للمياه، وإنما قذارة وعفن وكل أنواع القبح؟»، لم يكن أبطال دستويفسكى وحدهم الذين عاشوا فى هذه الأحياء من المدينة وإنما عاش فيها هو نفسه. وهذا «الميل» لم يحدده الإيجار الزهيد للشقق فيها، لقد كان هناك شىء ما فى تصور الإنسان للمدينة بحيث لم تعد تسمح له بأن يفلت دون عقاب خارج حدود الشوارع التى اعتاد عليها، الشوارع التى أحكمت إغلاق حلقتها على أفكار ابن المدينة ومشاعره. لقد ظل البناء

العاطفى لأحياء بطرسبورج الأخرى غريبا على نحو عميق لا يمكن الوصول إليه، بناء يسحق الإنسان الذى لم يعتد إلا على جو الشوارع الخانقة والأزقة القائمة، فى قلب المدينة:

«... قطع راسكولنيكوف جزيرة فاسيليسكى كلها حتى وصل إلى نهر نيفا الأصغر، فعبر الجسر واستدار إلى الجزر. فى البداية استراحت عيناه المكدودتان اللتان ألفتا غبار المدينة والكلس والمبانى الضخمة المتلاصقة التى يضيق صدر الإنسان منها، استراحتا لمرأى الخضرة ونقاء الجو. هنا لا يشعر المرء بالاختناق ولا يشم رائحة العفن ولا توجد خمارات. ولكن سرعان ما تحولت هذه الأحاسيس الجديدة الممتعة إلى أحاسيس مرضية تثير الاضطراب فى نفسه»[٢٣].

لقد جاء هذا التحول كما يبدو نتيجة لكسر الانسجام الداخلى للخروج من حالة اعتياد القهر، بل الحاجة إليه، باعتباره نوعا من الانجذاب القدرى المحتوم نحو بيئة نفسية محددة، وهى أمور تمثل بعضا من تناقضات حياة ابن المدينة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وهى تناقضات لم يكن له خلاص منها. كل ما كان ضروريا وطبيعيا بالنسبة إلى بطرسبورج الكلاسيكية من رحابة الميادين وخضرة الجزر

ونعومة صفحة المياه واتساع الشوارع الممتدة كل هذا أصبح غير ضرورى وغير مقبول، بل إنه أصبح عدوانيا:

«التفت راسكولنيكوف بوجهه نحو النيفا فى اتجاه القصر. كانت السماء صافية لا يعكرها سحاب، وكان الماء أزرق اللون تقريبا وهو أمر من النادر حدوثه فى نهر النيفا، وكانت قبة الكاتدرائية التى لم تكن تبدو متألقة ساطعة على بعد عشرين خطوة من الكنيسة الصغيرة، تبدو متألقة واضحة، ومن خلال الهواء النقى كان من الممكن رؤية حتى أدق زخارفها بوضوح تام... حدق مليا فى هذه الأماكن التى كانت مألوفة لديه «لقد حدث له فى الماضى، حينما كان لا يزال طالبا فى الجامعة، حدث له مرات كثيرة - قد تعد بالمئات ولا سيما فى أثناء عودته إلى بيته - أن وقف فى هذا المكان نفسه، فأخذ يتأمل المشهد الرائع، فكان يدهش دائما من الأثر المبهم الذى يحدثه هذا المشهد فى نفسه، لقد كان دائما - بعد أن يتأمل هذه البانوراما - يشعر بعاطفة باردة غريبة، كان هذا المشهد يبدو له أخرس عميقا خاليا من الروح... وكان يدهش فى كل مرة من الإحساس القاتم الملغز الذى يشعر به، وكان لشكه فى نفسه يرجئ دائما شرح أسباب ذلك لنفسه إلى المستقبل»(٢٤).

إن السعى نحو الضياع فى هذه المدينة الكبيرة وخلق عزلة آمنة بعيدا عن شوارعها الرئيسية والميادين الاستعراضية تشى بالرعب والعجز أمام الحياة. إن أبطال دستويفسكى يبدون كأنهم يبحثون عن النجاة فى هذه المدينة من ذواتهم أنفسهم، يسعون إلى «الذوبان» فيها والاندماج بحوائط البيوت والاختفاء فى متاهات البيوت المؤجرة والتحول إلى كائنات غير مرئية لا يمكن الإمساك بها. إن شعور الإنسان بالوحدة داخل الزحام أصبح أكثر حدة، وفى الوقت نفسه فإن هذا الإنسان ما برح يجد فى البحث عن وحدة أخرى وهمية فى الغرف الضيقة للبيوت الكبيرة ذات الأفنية المزدحمة بالبشر، كما لو كان يخشى الوقوف أمام وجه المدينة التى تسحقه بضخامتها، بانسجامها اللامبالى وعمارتها العظيمة.

من المستحيل أن نؤكد بالطبع أن عمارة البيوت المؤجرة كانت متناسبة عاطفيا مع الجوانب النفسية لساكنيها من أبناء منتصف القرن التاسع عشر ونهايته. فعلى الرغم من أن هذه البيوت كانت عدوانية تجاههم وكانت تثير احتجاجهم ورعبهم وتقززهم، فإنهم كانوا مقيدين إليها وكانوا يشعرون بالارتباط بها طوال حياتهم، ليس فقط قسرا وإنما عن طيب خاطر تقريبا.

ينبغى القول إننا قد اعتدنا الربط بين النموذج العام للبيت المؤجر فى بطرسبورج دستويفسكى وتلك البيوت ذات النوافذ الشهيرة التى كان المالك - التاجر يطمح إلى أن يبنيها له المعمارى، إلى حد أننا كثيرا ما نلحظ هنا أمرا مثيرا للفضول، فهذا البيت الكئيب الذى يخرج علينا من بين صفحات روايات دستويفسكى لم يكن فى حقيقة الأمر قد أصبح بعد محاكاة لعصر «التوليف»، كما أنه لم يكن عينة للعمارة الرأسمالية الجديدة للنصف الثانى من القرن التاسع عشر، إن هذه البيوت ذات الطوابق الأربعة أو الخمسة والتى بدأ فى بنائها تدريجيا لتلتصق ببعضها بعضا منذ نهاية الثلاثينيات فى شوارع بطرسبورج، هى نفسها تلك البيوت التى أثارت الإحساس بالبشاعة والرفض لدى معاصريها. لقد كانت هذه البيوت فى مجموعها محاكاة للكلاسيكية التى كان زمانها قد أفل. إبان ذلك أخذت الأساليب الكلاسيكية المتعارف عليها تلتزم القيود نفسها التى راحت يوما بعد الآخر تعوق تطور أساليب البناء ورسوم التخطيط الجديدة، وراحت البيوت المؤجرة تظهر بناء على تصميمات تتبع فى جوهرها أسلوب «مضجع بروكروسطوس» التقليدى [مضجع بروكروسطوس: أسطورة فحواها أن

بروكروسطوس أعد للمسافرين نزلا فى بعض الطريق، لكن حب النظام والتناسق أغراه بأن يصنع الأسرَّة كلها فى نزله على طول واحد، فإذا مر به نزيل أقصر قامة من طول السرير، مطه مطا حتى تتساوى قامته مع هذا الطول، أو جاءه نزيل أطول قامة من طول السرير، جز ساقيه حتى يظفر بالتساوى الذى ينشده – المترجم]، من هنا جاءت السلالم المظلمة المنحدرة المحاطة بكتل من الحوائط السميكة والممرات الطويلة الضيقة وأعقاب الأبواب العميقة والنوافذ الصغيرة ذات القواعد العريضة والغرف شديدة الضيق أو شديدة الاتساع الواقعة تحت الأسطح أو آبار السلالم والغرف التى تشبه الزنازين وراء الفواصل.

هذه تحديدا هى البيوت المؤجرة، البيوت الباردة الكئيبة التى تركت «الكلاسيكية البائدة» آثارها عليها والتى كانت تسجن داخل جدرانها أبطال روايات دستويفسكى البطرسبورجية المبكرة. فى هذه البيوت تحديدا عاش دستويفسكى نفسه فى أربعينيات القرن التاسع عشر، وقد ظلت انطباعاته الأولى عن بطرسبورج راسخة وما برحت تلك البيوت تحتفظ بملامح الكلاسيكية، تلك الملامح التى تلوح كبـاقى الوشم فى جميع

البيوت التى وصفها الكاتب مرتبطة بشكل أو بآخر بأبطاله. لقد عكست هذه البيوت الضخمة الهائلة الانهيارَ التام للأسلوب. لقد أصبحت هذه البيوت بواجهاتها الاستعراضية وكرانيشها الكلاسيكية والنقوش الجصية الجافة بين الطوابق والحليات الحجرية فوق النوافذ والقوس المركزى والشرفات المصنوعة من الحديد الزهر فوق البوابات محتفظة للواجهة ببعض التماثل الضرورى المميز للكلاسيكية، وإن تنافر مع الواجهة الحجرية الجانبية المسدودة. لقد أصبحت هذه البيوت بعيدة كل البعد عن روائع الأمس القريب للعمارة الكلاسيكية الروسية بأحجارها المحددة الصارمة ونسبها المتناسقة. لم تكن هذه الواجهات الاستعراضية سوى قناع يخفى تحته البنية الحقيقية لهذه البيوت المؤجرة متعددة الطوابق بغرفها الضيقة التى تشبه «الأدراج»، هذه البيوت كانت لا تزال تسعى للتكيف مع «الواجهات الكلاسيكية»، وإن فقدت من ناحية الحجم حدودها المتناسقة. لقد بنيت «حشرا» فى المساحات المتاحة لتشغل قدر الإمكان كل مسافة خالية، ملتصقة بعضها ببعض ببيوت الحى الأخرى. ما أكثر ما نقابل لهذا السبب تحديدا عند دستويفسكى هذه الغرف الغريبة المعوجة، فتارة نجدها ضيقة كالجحر، وتارة

متسعة على نحو سخيف غير معتدل، فهذا ركن فى الغرفة له زاوية حادة بينما الركن الآخر منفرج الزاوية. وقد تجد أيضا حائطا واحدا به أكثر من نافذة أو تجد نافذة تحت السقف مباشرة. إن هذه الخطوط «المعوجة» وما تتركه من أثر نفسى لم تظهر فى أعمال دستويفسكى إطلاقا بمحض الصدفة. فلو أمعنا النظر فى السطور التى كتبها دستويفسكى يصف فيها البيوت المؤجرة بسلالها الكئيبة الحادة والقذرة وأعمدتها الضخمة وتجاويفها المظلمة العميقة ونوافذها القليلة الصغيرة ودرابزيناتها الحديدية الغريبة لعرفنا أن سلطان الكلاسيكية ظل محتفظا بكيانه على أكمل صورة وقد حدد فى نواح كثيرة البيئة التى عاش فيها أبطاله، وحتى لو لم يكن هؤلاء الأبطال قد عاشوا فى شوارع موسكايا وميليونايا ونفسكى الفاخرة، وإنما فى ميدان العلف وشوارع جورخوفايا وفوزنيسنسكايا وبوديا تشيسكايا، فقد اتجهت عينا الكاتب تحديدا ناحية الواجهات المحتفظة بالعناصر الخارجية للكلاسيكية ورأتا الحوائط السميكة للبيوت المؤجرة التى احتفظت ببرودة بطرسبورج التى تبعث بالقشعريرة فى الأوصال. لم تكن بطلة مثل نيتوتشكا نيزفانوفا - بناء على هذا الوصف - لتعيش إلا فى مثل هذه

البيوت: «... كانت النوافذ تطل على الشارع، أو قل إن شئت الدقة على سطح البيت المقابل، نوافذ منخفضة وعريضة فهى إلى الشقوق أقرب شبها، أما حوافها فقد كانت مرتفعة عن الأرض إلى حد أننى، فيما أذكر، كنت مضطرة لوضع كرسى أضع فوقه منضدة حتى أتمكن بطريقة ما من بلوغ النافذة، حيث كان يحلو لى الجلوس عندما لا يكون هناك أحد بالمنزل. كانت شقتنا تطل على نصف المدينة، فقد كنا نسكن أسفل سطح بيت ضخم مكون من ستة طوابق»[٢٥].

فى بيت من هذه البيوت ذات النوافذ المنخفضة الأفقية تقريبا والتى تخترق حائطا سميكا أسفل أحد الكرانيش، بيت تؤجر شققه بالغرفة عاش بطل «الجريمة والعقاب» - كما يؤكد ن. أنتسيفيروف[٢٦] - فى أحد أركان شارع ميشانسكايا، فى زقاق ستوليارنايا. إن الرسم الذى نسخه دوبوجينسكى[٢٧] فى عام ١٩٢٣ من هذا البيت يولد لدينا إحساسا مزدوجا: فخلف بطرسبورج دستويفسكى يمكن أن نرى بتروجراد الموحشة، بتروجراد السنوات الأولى للثورة التى بدت كأن صاعقة سقطت عليها، ومع ذلك يظل نموذج البيت المؤجر يحتفظ بذلك المغزى الكئيب الذى اعتدنا أن نربطه ببطرسبورج دستويفسكى. إن

ظلال النزعة الكلاسيكية التى نراها هنا، لا تزال قائمة خلف المدينة الرأسمالية العبوسة، الأمر الذى يضفى مغزى خاصا لتأثير العمارة على البشر. ورغم ما يبدو فى هذا من تناقض، فربما كانت العظمة الفنية وما تميز به تراث الاتجاه الكلاسيكى من اكتمال وتأثير معنوى هائل ظهر حتى فى الكم الكبير للمبانى المتأخرة، هو ما حدد مسبقا تلك القوة المأساوية حقا لرفض ومعاداة المدينة والتى نستشعرها فى العديد من سطور دستويفسكى. ليست بطرسبورج الكلاسيكية التى عاشها بوشكين فى شبابه هى التى تترك لدينا هذا الانطباع، وإنما الشوارع المضجرة المتشابهة لبطرسبورج نيكولاى بحوائطها الكئيبة المتعفنة، للمبانى الكلاسيكية الأولى المؤجرة والتى بدت كما لو كانت قد حبست داخلها الكاتب وأبطاله.

لعله لهذا السبب كان المجتمع يعبر عن احتجاجه أحيانا ضد النزعة الكلاسيكية التى استمرت على مدى القرن التاسع عشر كله تقريبا بحدة ودون تسامح، ولقد كان وراء ذلك عداوة للعصر الغابر بأكمله ولأسلوب الحياة فيه لا لمجرد الطراز المعمارى الذى يجسد كل فترة حكم نيكولاى بما فيها من وحشية ونفاق. ومقارنة بالمبانى الكلاسيكية «الاستغلالية» الكئيبة بتصميمها

المفتقر إلى الدقة وحوائطها السميكة وغرفها المظلمة و«التماثل القاتل» فى واجهاتها، كان من الضرورى أن تبدو أوائل العمارات السكنية للإيجار المبنية وفقا «للذوق الجديد» إنجازا حقيقيا، فهى بيوت عادية غير معبرة من الناحية المعمارية ولكنها أكثر راحة واقتصادا إذا ما قورنت بالمنشآت المماثلة المبنية فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولعل فى هذا تفسيرا لموقف المعاصرين اللامبالى تجاه العمارة حسب «الذوق الجديد» التى كان معلقا عليها العديد من الآمال. لابد من أن البيوت الأولى المبنية على الطراز «التوليفى» كانت تنبئ بموقف جديد تماما تجاه بيئة الحياة والإنسان وراحته. إن ابتعادها عن الرتابة والتماثل الحتمى فى الواجهات قد تم استيعابه باعتباره تخلصا من كل القواعد الملزمة، ومن ثم فقد حظيت الحرية فى اختيار «الطراز» بالترحيب باعتبارها إظهارا للإنسانية. إن تناسب المقياس المعمارى مع الإنسان وإدخال تقسيمات جديدة للواجهات، وثراء التفاصيل الزخرفية، كان لها أثرها فى طرد ذلك الإحساس بالبرود الذى اتسمت به الفراغات الهائلة فى مدينة بطرسبورج وجعل المدينة أكثر جاذبية وصلاحية للحياة اليومية وأكثر «حيوية» وإنسانية.

صحيح أنه بمرور الوقت يصبح رأى المعاصرين فى عمارة «التوليف» أكثر تحفظا ويزول تدريجيا ذلك الانبهار الذى حيا به جوجول الشاب تلك العمارة الوليدة عندما كتب فى مطلع عام ١٨٣٠ يقول:

«لترتفع وفى الشارع نفسه المبانى القوطية الكئيبة، والشرقية المحملة بثراء الزخرف، والمصرية الضخمة، واليونانية المشبعة برشاقة الأبعاد. ولتظهر فيه القباب البيضاء المنتفخة بعض الشيء والصارى الدينى الذى لا نهاية له والعمارة الشرقية والأسقف الإيطالية المستوية والهولندية العالية والهرم ذو الجوانب الأربعة والعمود المستدير والمسلة ذات الجوانب، وليقل بقدر الإمكان اندماج البيوت فى حائط واحد مستو متشابه، ولكن لتنحن تارة إلى أسفل وترتفع تارة إلى أعلى، ولتتنوع الأبراج فى الشوارع كلما أمكن...»[٢٨]. إن مثل هذه «النظرة الإستاطيقية» تجاه «التوليفة» الوليدة أملاها أيضا إلى حد كبير الاحتجاج على التشابه الممل المتزايد للأشكال الكلاسيكية. ولكن الأكثر تناقضا هو أن تجاور «الطراز المصرى» مع «الإسلامى»، والقوطى مع اليونانى الرومانى كان مقبولا فقط لأن هذه «الطرز» كانت مجمعة «بقاسم مشترك» ومسواة لتقوم بدور

الخلفية العامة المحايدة. وهذه الخاصية التى تميز التوليف تعطى أحيانا المفتاح لفهمه. فالتوليفية تبدو هنا أكثر ملاءمة «للتكرار» بالجملة، فقد أعطت إمكانية خلق مظهر متنوع فى تشكيل الواجهات واحتفظت فى الوقت ذاته بنفعية متطلبات المعيشة وبالحيادية تجاه احتياجات الحياة، الأمر الذى خلت منه أعمال الاتجاه الكلاسيكى. لم تتمكن عمارة التوليف من أن تصبح منافسا مساويا لها حقوق الاتجاه الكلاسيكى نفسها، رغم أنها أضافت تعديلات مهمة فى مظهر المدينة مغيرة تماما من طابع كثير من الشوارع، ولكن النظرة إلى التوليفية استمرت على الأغلب باعتبارها نوعاً من «التصحيح» الزخرفى ووسيلة للتخفيف من مظهر بطرسبورج الصارم، وليس على أنها ظاهرة فنية مستقلة و«طراز» يمتلك طاقات كامنة. وعن التوليفية كتب دستويفسكى فى السبعينيات مقالا بدا فيه موقفه منها هادئاً للغاية، بل غير مبال، على عكس عدائه العنيف للكلاسيكية حيث يقول: «يوما بعد الآخر يزداد تغيير الواجهات من القديم إلى الجديد، من أجل الشياكة، من أجل وضع مواصفات أخرى. لم تدهشنى عمارة زماننا هذه»[٢٩]، «ها هى العمارة المعاصرة لفندق كبير، إنها تعبير عن الطابع العملى والأسلوب الأمريكى،

مئات الغرف، مؤسسة صناعية هائلة، لقد اتضحت الصورة الآن فقد ظهرت لدينا أيضا السكة الحديد، وإذا بنا فجأة قد أصبحنا رجال أعمال. والآن، الآن... حقا لا يعرف المرء كيف يحدد العمارة الحالية. إن فيها نوعاً من الفوضى يتفق تماماً بالمناسبة مع فوضى اللحظة الراهنة. إنها عديد من البيوت المرتفعة (أهم شيء أنها مرتفعة) المخصصة للإيجار (يقال إن جدرانها رقيقة للغاية مبنية ببخل شديد)، أما عن الواجهات فمعمارها رائع، هنا تجد راسيتلى والروكوكو المتأخر والبلكونات والنوافذ وحتما الـ «أول - دى - بيفى» وحتماً من خمسة طوابق وكل هذا فى الواجهة نفسها»[٣٠].

من الأمور المهمة فى هذا الصدد وعى دستويفسكى بعدم ثبات وبمرحلية «فوضوية» العمارة الجديدة التى عكست - ككل صفات مرحلة الانتقال - مرحلة الإنشاء. وربما كان هذا تفسيرا للرأى اللامبالى للكاتب الذى يمر مرور الكرام بهذه العمارة ملاحظاً بكل دقة بعض خصائص «اللامعقولية» فيها، ولكنه لا يطلب منها انطباعات فنية خاصة، بل نجده وقد راح يتخفف من ذلك الضغط العاطفى ومن تلك الدكتاتورية الإستاطيقية التى تميزت بها عمارة الاتجاه الكلاسيكى. إن العمارة المعاصرة تبدو

كما لو كانت تتراجع إلى المرتبة الثانية لتستوعب كخلفية، كبيئة يومية عملية للمدينة ولتظل باقية على حالها هادئة لا تنتظر صدى أو اهتماما خاصا بها.

ليس من قبيل الصدفة أنه فيما عدا هذا الرأى على صفحات «مذكرة الكاتب» فإننا لا نصادف فى أعمال دستويفسكى أى ذكر للعمارة المعاصرة، فليست هى العمارة التى تخلق الوسط العاطفى لأبطاله، وليست هى العمارة التى تحدد دائرة انطباعاتهم الحياتية. ولكن هذه الاستجابة الحماسية غير الطبيعية، وهذا الاحتجاج العفوى الذى كان وراءه تراث المذهب الكلاسيكى الذى وضع الأساس الراسخ لبطرسبورج جعلا من الحاجة إلى وجود خلفية معمارية هادئة لا تتسم بالتركيز الشديد وأيضا إلى تلك الانفراجة العاطفية التى سمحت بها العمارة البسيطة العادية لعصر التوليفية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والتى شكلت مع عمارة المذهب الكلاسيكى سبيكة لها طابع خاص تماماً، جعلا منها أمراً مفهوماً يسهل تفسيره.

فى سياق ذلك كان جو المدينة اليومى فى تغير مستمر مكتسبا طابعا جديدا تماما، طابعا يختلف نوعيا عنه إبان سطوة المذهب الكلاسيكى. كل شىء، كل التفاصيل، كانت تخلق

بيئة دينامية للمدينة: ضيق الشوارع ببيوتها العالية، وعمليات البناء المستمرة، وتشجير الميادين، وازدحام الأرصفة بالمارة والجسور بالمركبات، وحوائط البيوت باللافتات والإعلانات، وحواف الأرصفة بأعمدة الإضاءة وقواعد الملصقات، كل هذا كاد يغطى أو - إن شئنا الدقة - يخفى تماما عن العيون النموذج الكلاسيكى الأول لبطرسبورج، وعلى الرغم من أن هذه العملية كانت علامة فى الكثير من جوانبها مع عمارة أوروبا كلها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فإن خصائص التطور الاجتماعى التاريخى فى روسيا فى هذه الفترة قد أدت إلى أنه فيما يتعلق ببطرسبورج فقد اتسمت بتعبير أكبر وضوحا فيما عكسته من تناقضات معقدة ارتبطت بالدور المتنامى لها كمدينة رأسمالية فى تشكيل نفسية إنسان النصف الأخير من القرن التاسع عشر.

المراجع

(*) المصدر: نمطية الواقعية الروسية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، مجموعة مقالات، أكاديمية العلوم السوفيتية، موسكو ١٩٧٩.

(١) أ. كيوستين، روسيا نيكولاى، موسكو، ١٩٣٠، ص ٩٤، ١٢٤ وغيرها.

(٢) أ. هرزن، موسكو وبطرسبورج فى كتاب «هرزن عن الفن»، موسكو، ١٩٥٧،

ص ٦٩.

(٣) م. ليرمونتوف، بانوراما موسكو، الأعمال الكاملة فى أربعة أجزاء، ج ٤، موسكو، ليننجراد، ص ٢٥٥.

(٤) م. ليرمونتوف، الأميرة ليجوفسكايا، ج ٤، ص ٢٩٧.

(٥) أ. فيودوروف – دافيدوف، نموذج المدينة فى الفنون الجميلة فى كتاب «الفن الروسى والسوفيتى»، موسكو، ١٩٧٥، ص ٢٨٦ – ٣٤٩.

(٦) ك. باتيوشكوف، نزهة فى أكاديمية الفنون – مؤلفات. موسكو، ١٩٥٥، ص ٣٨١.

(٧) أ. بوشكين، الفارس البرونزى، الأعمال الكاملة فى عشرة أجزاء، ج ٤، ليننجراد، ص ٢٨٣.

(٨) المرجع السابق، ص ٢٨٣ – ٢٨٤.

(٩) المرجع السابق، ص ٢٧٨.

(١٠) المرجع السابق.

(١١) ب. ف. توماشيفسكى. بطرسبورج فى إبداع بوشكين فى كتاب «بطرسبورج بوشكين»، ليننجراد، ١٩٤٩، ص ٢٧.

(١٢) أ. أخماتوفا، بوشكين وشاطئ النيفا. دار نشر «بروميثيوس»، الكتاب العاشر، موسكو، ١٩٧٤، ص ٢٢١.

(١٣) ن. جوجول، شارع نيفسكى. الأعمال الكاملة، جـ ٢، موسكو، ١٩٥٢، ص ٣٢.

(١٤) ن. جوجول، المعطف. الأعمال الكاملة، جـ ٢، ص ١١٤.

(١٥) ن. جوجول. عن العمارة اليوم، الأعمال الكاملة، جـ ٨، موسكو، ١٩٥٢، ص ٦٢ – ٦٣.

(١٦) ن. جريبينكا. بلدة بطرسبورج فى كتاب «فسيولوجيا بطرسبورج» جـ ١، سانت بطرسبورج، ١٨٤٥، ص ١٩٩.

(١٧) أ. جونتشاروف. قصة عادية، الأعمال الكاملة فى ستة أجزاء، موسكو، ليننجراد، ١٩٧٢، ص ٩١.

(١٨) د. جريجوروفيتش، عازف البيانولا فى كتاب «فسيولوجيا بطرسبورج»، جـ ١، سانت بطرسبورج، ١٨٤٥، ص ١٨٩ - ١٩٠.

(١٩) تشييد المبانى فى بطرسبورج - «الصحيفة الفنية»، سانت بطرسبورج، ١٨٣٨، العدد ١٢، ١٣ يونيو، ص ٣٨٥.

(٢٠) ف. دستويفسكى، الليالى البيضاء، قصة عاطفية، الأعمال الكاملة فى ثلاثين جزءاً، جـ٢، لينجراد، ١٩٧٢، ص ١٠٣.

(٢١) م. ليرمونتوف الأميرة ليجوفسكايا، الأعمال الكاملة فى أربعة أجزاء، جـ ٤، موسكو، لينجراد، ص ٣٠٥ - ٣٠٦.

(٢٢) ف. دستويفسكى. الجريمة والعقاب، الأعمال الكاملة جـ ٤، موسكو، لينجراد، ص ٥١ - ٥٣.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٩٠.

(٢٥) ف. دستويفسكى، نيتوتشكا نيزفانوفا، الأعمال الكاملة، جـ ٢، ص ١٥٩.

(٢٦) ن. أنتسيفيروف، بطرسبورج دستويفسكى، براغ، ١٩٣٢، ص ٢٠.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٢٨) ن. جوجول. عن العمارة اليوم، الأعمال الكاملة، جـ ٨، ص ٧١.

(٢٩) ف. دستويفسكى. مذكرة الكاتب، الأعمال الكاملة، جـ ١٩، سانت بطرسبورج، ١٩١١، ص ٢٧٥.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٢٧٦.

مايرخولد كما أذكره
صفحة من الماضى القريب (*)

يفجينى جابريلوفيتش

لعل القاعدة السائدة فى كتابة المذكرات هى ضرورة أن يكتب المرء بحماس عن المآثر العظيمة لمن يكتب عنهم من البارزين، ويسجل إخلاصهم وثباتهم وعدم اكتراثهم برأى أصحاب السلطان، كما يسجل تسامحهم وحبهم حتى لأعدائهم، ومن بين كل ما ذكرت من صفات فإن «مايرخولد»[1] - كما أتصور - كان بلا شك يمتلك واحدة منها ألا وهى أنه كان حقيقة مخرجاً بارزاً، أما الصفات الأخرى فلم تكن لتظهر لديه بالقدر نفسه من الوضوح، لم يكن «مايرخولد» رجلاً طيب القلب أو عادلاً أو دمث الخلق فمن البدهى أنه لم يكن يحب أعداءه.

كان يخيل إليه دائماً أنه محاط بالحقودين الذين يضمرون له الشر، ويبثون النمائم والوشايات حوله فى الخفاء، وكان لا يرى أمامه سوى المؤامرات التى أرغمته على قطع صلته بأخلص

تلاميذه من الممثلين الذين اكتشفهم بنفسه وتعهدهم بالرعاية وقادهم إلى إنجازات لا تتكرر، ثم ما لبث بعد ذلك أن أبعدهم نتيجة مقولات سخيفة، نعم، لم يكن «مايرخولد» لا رجلاً طيباً ولا عادلاً لكنه كان عبقرياً وهذا - مرة أخرى من وجهة نظرى المتواضعة - كاف جدا لشخص واحد.

وليس صحيحاً أن «مايرخولد» كان مجرد رجل حاذق فى الرسم الخارجى للمسرحية أو أنه - كما دأب البعض على تسميته - «غندور المسرح»، لقد كان حقاً يولى الجمال الخارجى واللمسة المسرحية أعظم الاهتمام وكان يعيد صياغة رسم حركة الممثلين إبان البروفات عشرات المرات مضيفاً إليها أموراً مفاجئة وغير متوقعة ليصنع منها زخرفة معقدة، إلا أنه كان يولى أيضا اهتماماً آخر لا يقل عن ذلك - وخاصة فى السنوات الأخيرة - بالأساس النفسى للأداء التمثيلى، وعلى الرغم من أنه تهكم علنا على «النزعة النفسية» وندد بكل ما أوتى من قوة بالمسرح الفنى ساخراً من مسرحياته ناعتا إياها بأنها «دراما الخال فانيا والعمة مانيا» إلا أنه فى البروفات كان يلجأ دائما وبالتحديد إلى «النزعة النفسية» وذلك حينما يشرح لممثليه الحالة النفسية للشخصيات.

كان «مايرخولد» – فى نهاية الأمر – ممثلاً لا يضاهى، ممثلا فائق القدرة على الارتجال، إذ كان يؤدى – إبان العروض التى يشترك فيها – كل الأدوار المسرحية، أدوار الرجال والنساء، الشباب والعجائز، العمليين وعديمى الخبرة، وكثيرا ما كان يستخدم كلمات وجملا مباغتة لم ترد قط بخاطر المؤلف، مؤدياً على المسرح أمام الجمهور دوراً أبدعه لتوه.

كان هذا هو «مايرخولد» على النحو الذى عرفته به وقد بدأت معرفتى به فى مسرحه عندما كنت أعمل عازفاً للبيانو ثم سكرتيراً صحفياً فى الصحيفة التى أصدرها باسم «أفيش تيم».

فيما بعد أخرجنى «مايرخولد» من دائرة مشاعره أولاً مثل الكثيرين الذين عملوا معه، ولم يكن ذلك لأى سبب فليست هناك ولا أظننى خيبت أمله، ولا أعتقد أنه ارتاب فى اشتراكى فى مؤامرة ما تحاك ضده، ثم ما لبث أن أخرجنى من المسرح بأكمله.

أصبحت صحفياً وكتبت كثيراً لمختلف الصحف وباتت مشاعرى أكثر استقراراً ورسوخاً وشرعت فى كتابة السيناريو واستطعت أن أحقق فيه بعض النجاح. مرت السنون وذات يوم

دق جرس التليفون فى منزلى فجأة وجاءنى صوت الأستاذ كأوضح ما يكون، وأخبرنى أنه طوال تلك السنوات كان يريد أن يلتقى بى لكن العمل والمرض والأعداء والمصائب التى تأتى دون سابق إنذار لم تسمح للقائنا إن يتحقق، والآن بعد أن شاهد فيلمى (كان يقصد «الليلة الأخيرة») زاد اقتناعه بأنه قد خسر كثيرا من جراء هذا الفراق الطويل، وأنه يود لو يلقانى ليعرض علىّ اقتراحاً ما لم يسبق له مثيل.

لقد أدركت أن كلماته عن خسارته ليست سوى تمثيل ومع هذا اندفعت نحوه، لكم كنت مندفعا آنذاك فى اتخاذ قراراتى.

قابلنى الأستاذ وكان يبتلع أقراصاً لمعالجة تقلص الكبد وكان يخفق بشبشبه بشدة أثناء سيره فى شقته، ولكنه ما إن بدأنا فى العمل الذى استدعانى من أجله حتى استرد شبابه ونسى علته، كان هذا الأمر يتلخص على حد قوله فى أنه كان قد أقسم أمام قبر «نيكولاى أوستروفسكى» أن يخرج روايته «كيف سقينا الفولاذ» للمسرح، وحيث إنهم الآن لا يعطون مسرحه الفرصة للعمل وإنهم يسعون لقتله أدبياً دون محاكمة لعدم إخراجه المسرحيات الحزبية اللازمة فقد قرر أن يفى على وجه السرعة بنذره «لأوستروفسكى» وأنه لثقته بأننى بالذات من أخلص

أصدقاء مسرحه علاوة على أننى قد أثبت مهارة رفيعة فى كتابة السيناريو (مرة أخرى يعود ماير خولد هنا لمديح «الليلة الأخيرة» بأدب جم ولكنه خال من دفء المشاعر) فإن علىّ أن أقوم بمسرحة «الرواية».

انتهى الأمر عند ذلك، وغادرت منزله وشرعت فى كتابة مسرحية عن رواية الأديب «نيكولا أستروفسكى» أسميتها «حياة واحدة»، وهنا لابد لى من الاعتراف بأن العمل فى «كيف سقينا الفولاذ» لم يكن يروقنى كثيراً، ولكننى بذلت أقصى ما فى وسعى معتبراً (ومازلت أعتبر حتى الآن) أن العمل مع ماير خولد شرف كبير، وسرعان ما قررنا أن ننحى جانباً كل ما يتعلق بحياة بافل كورتشاجين (بطل الرواية) إبان مراهقته وركزنا جهودنا على جانبين اثنين رأينا من وجهة نظرنا أنهما الأكثر أهمية وهما بناء الخط الفرعى للسكك الحديدية والصراع مع المعارضين (على القارئ أن يتذكر فى أى عصر كتب ذلك).

استأجرت منزلاً ريفياً بالقرب من موسكو، وقضيت الصيف بأكمله فى الكتابة، وما إن انتهيت حتى أحضرت العمل إلى الأستاذ الذى أبدى إعجابه به فى البداية ثم ما لبث الفتور تجاهى أن تجدد بتقدم «ماير خولد» فى تجسيده على المسرح

حتى أنه لم يعد يجلسنى إلى جواره فى البروفات كما كان يحدث فى البداية، بل إنه لم يعد يرحب بحضورى إليها بعد ذلك، ثم اتضح لى تماما أننى بالنسبة إلى الأستاذ لست بكاتب السيناريو الذى يمكن أن ينقذ مسرحه من تهمة التخلف عن المرحلة، وأننى لست سوى عازف البيانو السابق، ناهيك عن كونى عازفاً لموسيقى الجاز، قرر أن يجد طريقه إلى عالم الفن الحقيقى. وهكذا أخذت أتحول تدريجياً فى عيون الممثلين إلى رجل جاء للمساعدة بالصدفة، زد على ذلك أن أكثر من كاتب قد حدثونى عن أحاسيسهم هذه بالفعل.

شيئاً فشيئاً أخذت بعض المشاهد التى كتبتها تختفى لتحل محلها مشاهد أخرى لم أكن أعرف من أين جاءت حتى تبين لى أن بعضها تكتبها الممثلة «زيانيدا نيكولايفنا رايخ» زوجة «ماير خولد» التى كانت تظن أنها كاتبة لمجرد أنها كانت فيما مضى زوجة للشاعر «يسينين». على أية حال انتهت البروفات ووصلت المسرحية إلى نهايتها وعلى نحو جيد، للأسف فإن تقديرها الآن أمر مستحيل؛ إذ أنها محيت من الوجود وتم تدميرها تماماً، ولكنها ظلت فى الذكريات المضطربة لمن عاصروها، والأرجح أن أحدا لا يذكرها سواى أنا – كاتب السيناريو – والكُتَّاب كما هو

معروف أناس منحازون سريعو التأثر بالضيم.

مهما قيل، وبالرغم من التعديلات التى أدخلت على المسرحية فإننى أؤكد حتى الآن وبعد مرور كل هذه السنين أنها كانت واحدة من أفضل أعمال الأستاذ، لقد كتبت أكثر من مرة عنها ولكن هناك مشهداً لا يفارق مخيلتى هو هذا المشهد الذى ينهض فيه «كورتشاجين» الأعمى من فراشه يتحرك من مكان لآخر بالكاد متأهباً للذهاب إلى أحد الاجتماعات ليدخل معركته الحاسمة مع المعارضة، كان كل ما فى هذا المشهد معبراً تماماً عن روح الزمن – اللغة والسياسة وحماس الناس – لكن المضمون الفنى هنا لم يكن فى هذه الأمور جميعها بقدر ما كان فى الكيفية التى ذهب بها «بافل كورتشاجين» وقد أنهكه المرض ليخوض معركته، كيف كان يتحسس الحوائط بحثا عن الباب، كيف كان يصطدم تارة بالمائدة وتارة بالمقاعد، كيف كان يتعثر حتى يكاد يسقط ثم إذ به يبدأ فى السير مرة أخرى.

فيما بعد، عندما كنت أستعيد هذا المشهد فى المسرحية التى تم القضاء عليها، كنت كثيرا ما أفكر أنه فى هذا التلمس الأعمى لهذه الحوائط الكثيفة والبحث عن باب واحد فيها، فى اللحظات السعيدة البائسة، عندما يبدو أن العثور على الباب

أصبح وشيكاً، وعندما يبدو أنه قد ضاع من جديد كانت حياة «ماير خولد» كلها، كل طريقه الذى قطعه من المسرح الفنى حتى غرفة المحققين الذين عذبوه، ثم تركوه مطروحاً على وجهه وقد تحطم فخذه فى إحدى زنزانات مبنى لجنة أمن الدولة (الكى چى بى).

كانت البروفة النهائية لمسرحية «حياة واحدة» قائمة عندما دخلت إلى المسرح اللجنة الحكومية وعلى رأسها الرفيق «كيرجينتسيف» أظن أنها كانت تسمى لجنة الفنون، فى البداية أخذ الجمهور الذى دعى لمشاهدة العرض فى استقبال كل مشهد تقريباً بالتصفيق وهو ينظر إلى أعضاء اللجنة الذين أخذوا أماكنهم بالطبع فى الصف الأول. شيئاً فشيئاً أخذ هذا التصفيق فى التلاشى عندما لوحظ أن اللجنة قد التزمت الصمت وقد تجمدت فى أماكنها فلم يصدر عنها ما يشير إلى الاستحسان أو الاستهجان وحتى «ماير خولد» الذى بدا مفعما بالحيوية والمرح فى البداية بدأ فى السكوت تدريجيا. كانت الوجوه الحجرية لأصحاب القرار تنذر بشىء ما رهيب.

انتهت المسرحية، وفجأة دوى تصفيق غير متوقع، ومع ذلك ظل الرفيق «كيرجينتسيف» على ما كان عليه من عدم الاكتراث،

وها هو يقف ببرود ثم يأخذ طريقه إلى حجرة الاجتماعات تتبعه اللجنة المنوط بها وحدها إصدار الحكم على العمل.

تبعتهم بدورى وكنت فى تلك السنوات أكثر الجميع شجاعة أما ما أفقدنى هذه الشجاعة فقد كان ولا يزال ينتظرنى فى السنوات التى تلت ذلك، كل ما هنالك أننى كنت ما أزال أعيش بطبيعتى ككاتب على أمل ما.

كان «كيرجينتسيف» أول المتحدثين فذكر: إن المسرحية هى افتراء على البلاد وعلى الكومسومول والحزب وأنها زيفت كل شىء ولوثته، والتقط الحديث أحد أعضاء اللجنة صائحاً: هذا استهزاء! فأيده ثالث بقوله: إنه انتهاك صارخ. وعادت الكلمة لـ«كيرجينتسيف» فقال: إنها نجس، إنها ليست نشيداً للحزب، إنها ليست الرواية التى نعرفها، إنها مزبلة، ليس بها أى بطولة، نواح، شكوى مستمرة، مستنقع، عمل من أعمال مدعى الثقافة.

أخذت بعد أن باغتتنى المفاجأة أسترجع فى حالة أشبه بالإغماء هذه القفزة من التصفيق الذى دوى لتوه فى القاعة القريبة إلى هذه الضربة القاصمة وأنا أنظر بين الحين والآخر إلى عيون الأستاذ مباشرة. كنت أرى فيهما بالطبع ما يمكن

رؤيته فى عينى الفنان دائماً فى مثل هذه المواقف، لكننى رأيت شيئا ما للمرة الأولى مختلفا تماماً. الموت، شعاع اليأس، كان هذا الشعاع يشتعل أحيانا فجأة ليصرخ فى وجه مهاجميه ولكنه سرعان ما انطفأ تماما. أخذ الصياح والاحتدام اللذان سادا الغرفة يضعفان حتى خمدا بدورهما وإن ظل هديرهما داخل نفسى طوال العمر. وبقى الجالس أمامى الآن عجوزا عظيماً بائساً، مضطربا، ممزقاً إرباً.

يا لنا من أناس عابرين عندما يموت فينا رجل رائع ثم نعود لنخرجه من قبره بعد مرور السنين بمصاحبة الأوركسترا، نفعل هذا بكل سرور وبشكل جماهيرى، بالضبط هذا ما حدث لنا مع «ماير خولد»، وكلما أمعنت التفكير فيه استرجعت هذا المشهد من المسرحية عندما كان بطله الأعمى ينهض من فراش الموت ليذهب إلى المعركة التى رأى أنها معركة من أجل الحقيقة. كان يتحرك باللمس بامتداد الحائط باتجاه الباب، فجأة يشعر بأنه ضل فيتوقف ويبدأ فى اتجاه آخر ومن جديد يعود ومن جديد يضل مرة تلو الأخرى وهو لا يزال يتحسس الحائط وأخيرا ها هو ذا الباب، كان الأستاذ يعرض هذه الحركة أمام عينى للممثل بشكل رائع. كانت هذه هى بالفعل حياته هو «حياة واحدة».

منعت المسرحية ثم تلا ذلك إغلاق مسرح «ماير خولد» نفسه، وتشتت فرقته فى مختلف المسارح الأخرى، البعض صادف الشهرة والبعض طواه النسيان، لم يعد أحد يذكر «ماير خولد»، مرت عدة سنوات وإذا بى ألتقى مصادفة وقد تقدم بى العمر بواحدة من مساعديه المقربين «خ. أ. لوكشينا أو خاسيا» كما كنا نناديها زوجة الممثل العظيم «إيراست جادين» لقد ظلت هذه المرأة لسنوات طويلة تجلس إلى طاولة الإخراج فى البروفات إلى جانب الأستاذ تسجل كل ملاحظاته حتى العابر منها لكن الذى حدث لها بعد ذلك (مثل ما حدث مع الكثيرين الذين كان يكال لهم المديح) أن «ماير خولد» ساورته الشكوك نحوها فأخذ فى الشجار معها، بل مع زوجها فلم يبق أمامهما إلا أن غادرا المسرح وانتقلا إلى لينجراد حيث عملا فى السينما.

وذات مساء صيفى تصادف أن كان «ماير خولد» فى لينجراد فما كان منه إلا أن عرج عليهما للزيارة، تقول خاسيا: إنه كان مضطرباً أشد الاضطراب لأمر ما، وظل على مدى عدة ساعات يحاول الاتصال تليفونيا بشقته فى موسكو لكن أحدا لم يكن يجيب.

ظل «ماير خولد» جالساً لدى آل جارين طوال المساء

يتجاذبون أطراف الحديث فى شتى الموضوعات لكن أكثر هذه الموضوعات حدة كان يدور حول الدسائس والمكائد فى عالم الفن. مرة أخرى هب «ماير خولد» يذرع الغرفة وقد استبد به القلق ثم يعاود محاولة الاتصال بموسكو تليفونيا ولكن موسكو لا تجيب، ولما يئس من الاتصال خرج إلى الشارع وكانت ليننجراد تلفها ليلة من الليالى البيضاء[٢].

هنا تعود خاسيا لتقص الأحداث الرهيبة التى تلت ذلك.

وقف آل جارين فى النافذة يودعون الأستاذ بعيونهم وهو يعبر فناء المنزل، كان الفناء واسعاً على الطريقة الليننجرادية ينتهى بممر خشبى مغطى يقود إلى الباب الخارجى، ما إن اقترب «ماير خولد» من هذا الممر حتى قطعت عليه الطريق ثلاثة فئران كبيرة أفزعته فى هذه الليلة البيضاء وقت السحر، وكان الفجر يقترب خلسة، وما إن استرد الأستاذ رباطة جأشه حتى وجد من ينتظره بأمر التفتيش والاعتقال. اتضح فيما بعد أن «ماير خولد» لم يعترف فى تلك الليلة البيضاء بأمر الاعتقال مدعيا أن توقيعا ما ينقصه، ولم يتوان قائد المجموعة المكلفة بتنفيذ التفتيش والاعتقال بعد أن تبادل الشتائم والصياح مع «ماير خولد» فى الذهاب والحصول على التوقيع. واقتيد الأستاذ.

ومن هذه اللحظة لم يره أحد من أقاربه على الإطلاق وسرت (كما حدث ذلك مع الكثيرين) الإشاعات عن رؤيته هنا أو هناك فى أثناء اقتياده إلى أحد السجون، لم تكن هذه الإشاعات سوى أكاذيب والأحرى أنها كانت موضوعات اختلقها وأذاعها من قام بضربه فى أثناء الاستجواب ساحباً إياه من رأسه على الأرض بعد أن حطم عظامه ليطلق عليه الرصاص. كان «ماير خولد» ميتا بينما كانت الإشاعات عنه لا تزال تنتشر.

مازلت أعتقد أن الأمر تم على هذا النحو، وإن لم تتح لى معرفة الأمر مثلى مثل الآخرين باستثناء أولئك الذين قاموا بالإشراف على تنفيذه ثم بقوا على صمتهم، ولكنى طوال حياتى لا أذكر أن أمراً من الأمور ظل طى الكتمان إلى الأبد، كان شيء ما يبقى دائماً بعد الأحداث حتى ولو شظية تافهة، وهذه الشظية هى التى تقودنا إلى الحقيقة.

لنعد الآن إلى حكاية إغلاق المسرح فى موسكو.

منعت المسرحية المأخوذة عن الرواية التى قمت بإعداد النص عنها بعد المشاهدة الأولى مباشرة، وصودر العمل الأصلى الذى أنجزته وسلم لكُتاب آخرين، ثم ما لبثت الصحف أن نشرت قرار إغلاق مسرح «ماير خولد» نهائياً، وكان من أسباب اتخاذ هذا

القرار اعتبار عدد من المسرحيات التى أخرجها «ماير خولد» ومن بينها «حياة واحدة» أعمالاً فاسدة زيفت الواقع ولوثته، باختصار تم اعتبارها عملاً معادياً للثورة.

فيما بعد ذهبت إلى «ماير خولد» لأعبر له عن مواساتى وأن أخبره عن عزمى على الابتعاد إلى الأبد عن المسرح، فتح لى الباب وعانقنى غير مصدق؛ إذ أن أحداً لم يكن يأتى لزيارته، بل إنه قبلنى وهو أمر لم أتوقعه منه لأننى - نتيجة خبرتى من العمل معه بصفتى سكرتيراً لمجلة «أفيش تيم» - لم أكن أنتظر هذه المشاعر منه تجاهى.

لعل ذكرياتى عن شقته التى كانت تقع فى شارع «بريوسوفسكى» مضطربة، لكننى أذكر جيداً لقاءنا الأخير، كان أمامى شيخ فى رداء أحاطه برباط ما، وفوق رأسه طاقية من القطيفة، كانت ذقنه محلوقة كيفما اتفق، وكان يتناول بين الحين والآخر أقراصاً، ثم ينفجر فجأة فى الحديث كسابق عهده فقط عندما يتطرق الحديث إلى الحاقدين الذين أودوا به قائلاً إنه يحفظ أسماء هؤلاء الأوغاد هم وأزواجهم وعناوينهم ووظائفهم بل عاداتهم وهواياتهم ونقائصهم وكراهيتهم للنظام السوفيتى وكل أصدقائهم الذين يشاركونهم هذه الكراهية السرية السامة. كان

يسبهم فرادى وجمعاً ثم يأخذ فى ابتلاع الأقراص الواحد بعد الآخر، حتى خيل إلىَّ أنه يفتعل هذا الغضب بعض الشىء.

أما أنا فقد أخذت فى الحديث إليه بما يقال عادة فى مثل هذه المواقف من أن ما حدث ليس سوى أمر مؤقت، وأنهم سرعان ما يعيدون إليه مسرحه، وسرعان ما يتم نسيان هذا التشهير وتعود الأمور إلى سابق عهدها، وأن ما حدث ليس هو الأمر الأهم وإنما الأهم هو أنه هو الأستاذ المتفرد الذى يفوق كثيراً مَن يتصور هو نفسه أنهم لا يتكررون، كان كمن يبدو أنه يستمع إلىَّ ولكنى أدركت أنه لا يولينى اهتمامه، والحقيقة مَن هذا الذى يمكنه الاستماع إلى مواساة عازف بيانو فى فرقة جاز إذا كان قادة الأوركسترا السيمفونى والأوبرا لم يحضروا للقيام بذلك.

مازلت أذكر أيضا صورة «زيانيدا رايخ» معلقة على الحائط فى شقة شارع «بريوسوفسكى» لقد رأيت فى حياتى كثيرا من قصص الحب العظيمة لكن شيئاً ما فى حب «ماير خولد» نحو «رايخ» لا يدرك كنهه، شيئاً جامحاً، شيئا لا يمكن تصوره، شيئا من الغيرة الغاضبة التى لا يحميها شىء. أعلم أنه قد يكون من غير المقبول التعرض لمثل هذه الأمور عند استرجاع الماضى،

لكننى أعتقد أننى مادمت قد شرعت فى الحديث فإن علىّ أن استمر فيه حتى النهاية، كان نوعاً من الحب الذى كتب عنه الكثير ولكن من النادر أن تلتقى به فى الحياة، ولكنه إذا التقيت به فقد تفر منه أو ربما تستهزئ به ولن يخطر بذهنك أنك قد صادفت حقاً حباً عظيماً.

بيجماليون - جالاتيا، لعل فى هؤلاء يكمن مضمون هذا الحب.

كانت «رايخ» امرأة تتمتع - لا شك - بالذكاء ، ولكنها لم تكن ممثلة موهوبة على الإطلاق. لكن الأستاذ استطاع بما لديه من حب جارف نحوها أن يخلق منها فنانة مسرح من الطراز الأول، كان أداؤها فى الأعمال الأخيرة التى أخرجها «ماير خولد» يعد بالفعل إعجازاً، وليس لدى ما أفسر به هذا التحول وأنا أذكر جيداً بدايتها الضعيفة الواهنة كممثلة هاوية تؤدى عملها بارتباك بالغ.

يا له من مصير مأساوى، ولع الأستاذ الذى لا يقارن، ومصرعه الرهيب، والتصور المثير لموت ممثلة سبلت عيناها. أليس هذا نسيجاً جباراً لتراجيديا هائلة؟

نادرا ما أمر الآن من ناحية شارع «بريوسوفسكى» ولكننى

إذا فعلت فإننى أتوقف أمام البيت الذى عاش فيه الأستاذ، هنا أناس مختلفون، ونوافذ مختلفة، وزمن مختلف.

على أن زمـاننا هذا، يشبـه بطل تلك المسرحـيـة، فـهـا هو ذا ينهض من فراشه وبخطوات مترددة هيابة ويائسة، يسير نحو معركته مع أعداء الحقيقة، يتلمس الحوائط متجهاً نحو الأبواب، سوف يتلمس الحوائط طويلاً، ويسير إلى جانبها طويلا، ولكنه حتما سيجد طريقه إلى غايته.

الهوامش :

(*) نشرت فى صحيفة «ليتيراتورنايا جازيتا» ٢٦ أغسطس ١٩٩٢.

(١) فسيفولد إميليفتش ماير خولد (١٨٧٤ - ١٩٤٠): مخرج مسرحى سوفيتى بارز عمل ممثلا بالمسرح الفنى منذ عام ١٨٩٨، ثم رأس مسرح ماير خولد بموسكو، أخرج أعمالاً لماياكوفسكى وأستروفسكى وجوجول وألكسندر دوما.

(٢) الليالى البيضاء: ظاهرة جغرافية يظل الليل فيها مضيئاً وتحدث فى مطلع الصيف فى نصفى الكرة الأرضية الأعلى والأدنى عند خطوط العرض فوق ٦٠ عندما يكون مركز الشمس على الأفق. تستمر الليالى البيضاء فى لينجراد من ١١ يونيو حتى ٢ يوليو.

صدر من آفاق عالمية

١- تنبــــؤات
شعر : بيفر /زاجراجن
ترجمة : د. يسرى خميس

٢- اعتراف منتصف الليل
رواية : چورج ديهامل
تعريب : د. شكرى عياد

٣- الزيتونة والسنديانة
نصوص شعرية مترجمة ودراسة عن الشاعر :
عادل قرشولى
د. عبد الغفار مكاوى

٤- بلبل واحد لا يصنع ربيعا
مختارات من القصة العالمية
ترجمة د. حمادة إبراهيم

٥- شــــراك القـــدر
مسرحية : انطونيو بوريو بييخو
ترجمة : د. طلعت شاهين

٦- الأرض الخراب وقصائد أخرى
شـــعر : ت . س. اليوت
ترجمة : د. لويس عوض
تقديـــم : د. ماهر شفيق فريد

٧- فى البحث عن ڤاليرى (رواية)
تأليف : لـــيج مايكــــلــز
ترجمـــة : مى رفعت سلطان

٨- زديج أو القضاء (قصة شرقية)
تأليف : ڤولتيـــر
ترجمـــة : د. طه حسين
تقديم : نبيل فرج

٩- قصائد امرأة سوداء بدينة
شعر : جريس نيكولز
ترجمـــة : نانسى ســمير

١٠- عاشق من مونت كارلو (مختارات قصصية)
تعريب وتقديم : عبد القادر حميدة

١١- الحب والأسى (مسرحية صينية)
تـــأليف :(باى فنجكسى)
ترجمة وتقديم : سمير عبد ربه

١٢- ذلك العالم المدهش
(حوارات مع كتاب عالميين)
ترجمة وتقديم : حسين عيد

١٣- شعر السبعينيات فى إسبانيا(دراسة ومختارات مترجمة)
د. حامد أبو أحمد

١٤ - المسرح الهندى (التراث والتواصل والتغير)
تأليف : نيميتشاندرا جين
ترجمة : د. مصطفى يوسف منصور
مراجعة : أ. د. منى أبو سنة

١٥ - مختارات من روائع المسرح العالمى
ترجمة وتقديم د. نعيم عطية

١٦- الأغنية الأخيرة
مختارات من الشعر الصينى
تأليف : تشانج شاينج - هو
ترجمة : زكريا محمد

١٧- أفضل صديقاتى (مختارات من القصة العالمية)
ترجمة : مفرح كريم

١٨- الطاغية (ومسرحيات أخرى)
ترجمة د. جمال عبد الناصر

١٩- يقظة امرأة (رواية)
تأليف: كيت شوبان
ترجمة : د. أحمد الشيمى

٢٠- مختارات من حكايات الشعوب
ترجمة وتقديم: رأفت الدويرى

٢١- خمس مسرحيات نو حديثة
تأليف: يوكيو ميشيما
ترجمة عبد الغنى داود
أحمد عبد الفتاح

٢٢- سر بين اثنين
(مختارات من القصة القصيرة العالمية)
ترجمة: محمد رجب

٢٣- ملحمة جلجاميش
ترجمها عن الألمانية: د. عبد الغفار مكاوى
راجعها على الأكدية: د. عونى عبد الرءوف

٢٤- شعراء وقصائد
باقة من بستان الشعر اليونانى الحديث
ترجمة عن اليونانية ودراسات: د. نعيم عطية

٢٥- فى الحب والحرية والمقاومة
مختارات من الشعر العالمى
ترجمة وتقديم: د. حسن فتح الباب

٢٦- الحجر ليس بريشة
مختارات من شعر بيثنته ألكساندر
ترجمة وتقديم: عبد الهادى سعدون

٢٧- تدابير ضد السلطة
مختارات من القصة الألمانية فى القرن العشرين
ترجمة وتقديم: د. محسن الدمرداش

٢٨- تحولات الجحش الذهبى (رواية)
تأليف : لوكيوس أبوليوس المداورى
ترجمة: د. على فهمى خشيم

٢٩- «حسن البغدادى» (مسرحية)
تأليف جيمس الروى فليكر
ترجمة وتقديم: محمود محمد مكى

٣٠- صورة للبقاء
شعر وترجمة: روديكا فيرانيسكو

٣١- ممنوع اللمس (وقصص أخرى)
مختارات من إسبانيا وأمريكا اللاتينية
ترجمة: أحمد عبد اللطيف

٣٢- دميان (رواية)
تأليف: هرمان هيسه
ترجمة: عبده الريس

٣٣- مشجوج بفأس (مختارات شعرية)
ترجمة: فاطمة ناعوت
تقديم: حلمى سالم

٣٤- الحضيض (مسرحية)
تأليف: مكسيم جوركى
ترجمة: فؤاد محمود دواره
تقديم: أحمد عبد الرازق أبو العلا
مراجعة: د. محمود السعران

٣٥- مناظر من أرض جديدة
قصص لكاتبات من أمريكا اللاتينية
ترجمة: إيزابيل كمال خليل

٣٦- مدن لا مرئية (رواية)
تأليف: إيتالو كالڤينو
ترجمة : ياسين طه حافظ

٣٧- حكايات الجن الألمانية
جمعها وصنفها: الأخوان جريم
ترجمة : د. توفيق على منصور

Shero2y15@yahoo.com